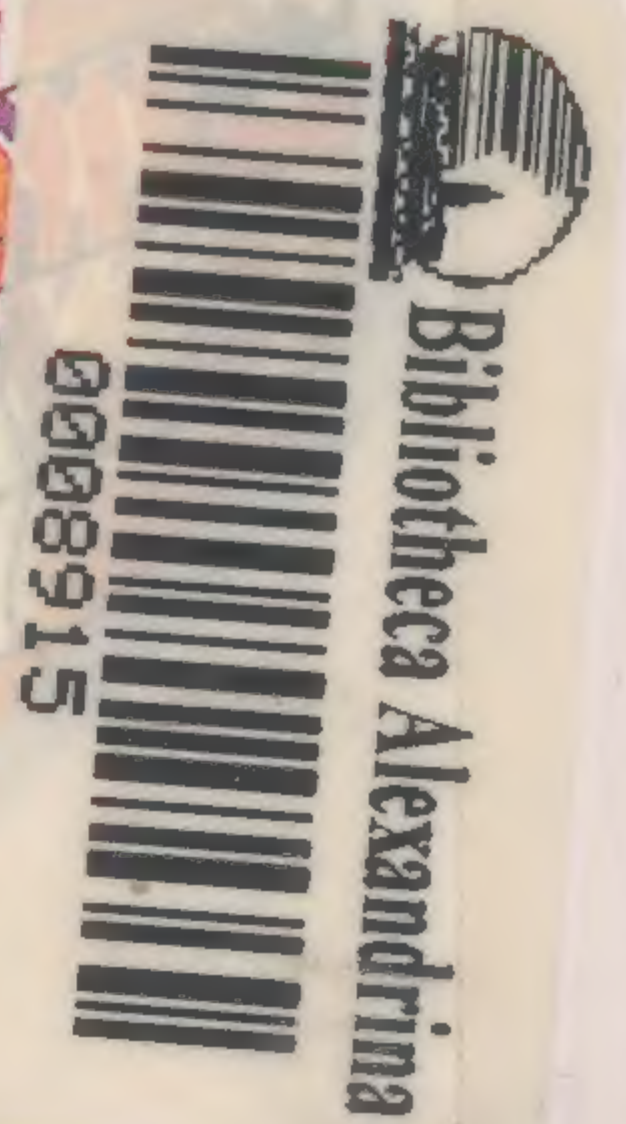
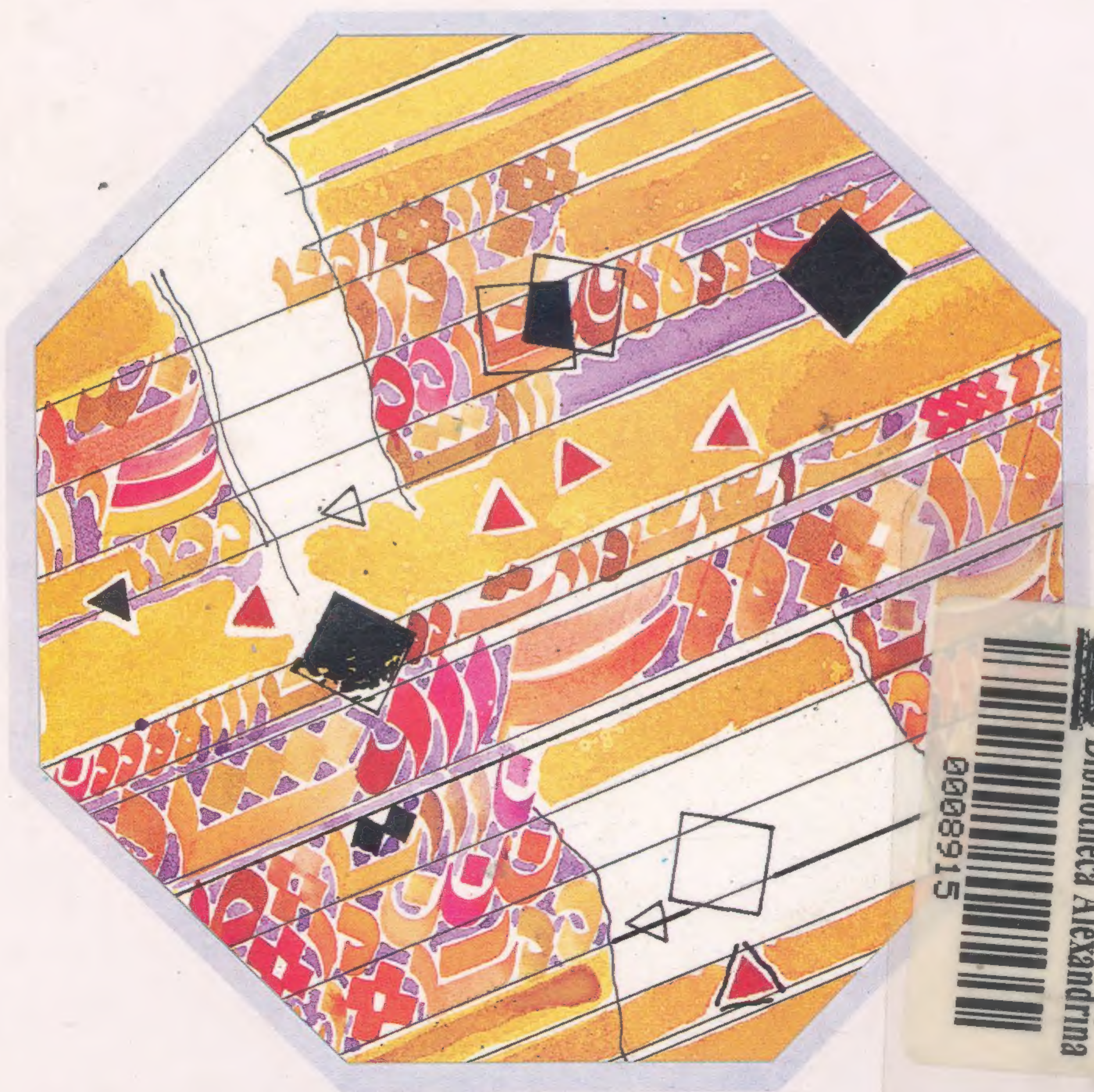


محمد سويرتي

# النقد البنوي والنص الروائي

نماذج تحليلية من النقد العربي  
1- المنهج البنوي- البنية- الشخصية







## **النقد البنيوي والنص الروائي**

© أفريقيا الشرق 1991  
رقم الايداع القانوني 1990 / 918

محمد سويرتلي

# النقد البنوي والنص الروائي

نماذج تحليلية من النقد العربي

1 - المنهج البنوي - البنية - الشخصية

أفريقيا الشرق

## الاهداء

الى روح أمي وإلى زوجتي وأساتذتي وأبنائي وكذا أصدقائي  
وإخواني العرب أينما كانوا وحيثما وجدوا . . .

## كلمة شكر

يدين هذا البحث بالشيء الكثير لأستاذي الجليل الدكتور حسن المنيعي الذي غمرني بمعارفه العميقة منذ أن كنت طالبا في كلية الآداب بفاس .

وإنني لأشكره جزيل الشكر على ما قدمه إلي من توجيهات علمية دقيقة شجعتني على المضي قدما في البحث والتنقيب مستنيرا بآرائه القيمة . وإنني لأعترف أن تواضعه الكبير وروحه السمحة قد جعلاني أحس باستمرار أنني في صحبة الأستاذ الذي أحترمه وأقدره وأني برفقة الصديق الذي أبادله المعاملة الطيبة .

ولا يفوتني في هذه المناسبة أن أوجه شكري الخالص إلى الأساتذة المحترمين الدكتور محمد برادة وسعيد يقطين ومصطفى كاك وإلى كل الذين أفادوني - من قريب أو بعيد - باقتراحاتهم الصائبة ومساعداتهم الكثيرة لإنجاز هذا البحث المتواضع .





# تقديم

## الإشكالية ومنهج الطرح

لم يتم الشروع في البحث إلا بدافع الرغبة في القول أو في الكلام أو في الكتابة النقدية الحوارية التي تقول القول وتتكلم الكلام وتؤسس ما اصطلاحنا عليه بالحوار النقدي (\*). وتنشق الرغبة عادة من إشراقة فكرة في ذهن الباحث إشراقا يلقي أضواءه الكاشفة على الآراء فتظهر على حقيقتها أو على ماهي عليه في جوهرها. وتنير تلك الأضواء سبيل هذا الباحث المتحاور مع واقع وآفاق وجهات النظر في كل المجالات المعرفية سواء أكانت علمية أو أدبية. ومن الواضح أن مجال النقد لا يختلف عن باقي المجالات سوى في بعض الخصائص والمميزات التي هي موضوع الحوار النقدي.

بداءة تكون فكرة ممارسة الحوار النقدي مجرد انطباع غامض أو إحساس ذاتي مبهم لم يرق بعد إلى مستوى الرؤية الموضوعية التي تبدد ضباب الرؤية الذاتية بحيث ينقشع غيمها لحظة إحاطتها بالموضوع من كل جوانبه. هكذا يجيش هذا الانطباع في الصدر إثر قراءات دائبة ومتواصلة لأعمال إبداعية ونقدية؛ ثم ينمو ويتبلور إلى أن يتحول من مجرد انطباع ذاتي محدود وسطحي إلى تأمل موضوعي شامل وعميق في أبعاد الموضوع مهما دقت وخفيت. كما يصير رؤية واضحة تتوفر على موضوع للتأمل والبحث والتقصي لتلك الأبعاد، وعلى منهج وأدوات فعلية وفعالة. فعلى هذا النحو يتبدى الموضوع في صورة إشكالية يود الباحث طرحها لأهميتها في مجال النقد الأدبي أولا، وللدخول في الحوار القائم حولها ثانيا ولإبداء وجهة نظره فيها للمساهمة في تحديث النقد ونقده بتحويله إلى ما أسمينا بالحوار النقدي ثالثا. وكم هي محيرة ومقلقة هذه الإشكالية! ويرجع السبب في ذلك إلى الحصار الذي يضربه الصمت

---

(\*) انظر الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني.

الطويل على النقد إلى حد حملهم على الجمود الفكري الخطير والشبيه بالموت . ومن مظاهر هذا الصمت غياب الممارسة المابعد نقدية أو غياب الحوار النقدي . ويتجلى هذا الغياب في افتقاد الشجاعة لتحطيم جدران الصمت وفي الافتقار إلى الجرأة في ممارسة الحوار النقدي . فبهذا الشكل أمست الإشكالية في أمس الحاجة إلى طرح السؤال تلو السؤال وإلى الحوار النقدي الجدلي أثناء التحاور النقدي الجاد .

ويتحقق هذا التحاور بتفكيك وتركيب البنيات النقدية من منظور جدلية الوصفية والمعارية وجدلية الحوار والنقد .

إن هدف الحوار النقدي هو إلقاء الأضواء الكاشفة على المناهج الموظفة في نقد الأعمال الروائية وإدارة الحوار حول المفاهيم المستعملة والمصطلحات المستخدمة وكذا حول كيفية الاستعمال والاستخدام . كما أن هدف الحوار النقدي هو إبراز قيمتها التداولية بإرجاعها إلى أصولها الغربية التي صدرت عنها حتى تتحقق المقارنة حول كيفية التوظيف في النقد الغربي أولا ثم في النقد العربي ثانيا ؛ وحتى يستتب الحوار النقدي في اتجاه تغيير الرؤية النقدية العربية التي تجسمت في بنيات نقدية لها وجهات نظرها نطرح بصدها هذه التساؤلات :

مامدى تمثل النقد العرب ، موضوع البحث ، للثقافة النقدية الغربية عامة وللمنهج البنيوي وأدواته العملية ومصطلحاته النقدية خاصة ؟

إلى أي حد استشعر هؤلاء النقاد التحولات التي طرأت على المنهج البنيوي عبر مساره الطويل من الجمالية إلى الشعرية ؟

ماهي المقولات النقدية التي يمارس هؤلاء النقاد في ضوءها عملية النقد الأدبي ؟

هل اقتصروا على توظيف المنهج البنيوي أم استنجدوا بمناهج أخرى ؟

تلك هي الإشكالية الأساسية التي سيحاول هذا البحث الإجابة على أسئلتها دون أن يدعي لنفسه الكمال طالما أنه يعترف بداءة بالنقص . فلذا ينتظر النقيض أو التركيب الجدليين . ومن المعلوم أن الإشكالية ستطرح بهذه الصورة وستتم الإجابة عن أسئلتها من خلال ممارسة الحوار النقدي الذي سيطبق بدوره المنهج البنيوي -

على قدر ما يسمح به المجال - على الأعمال النقدية باعتبار كل عمل على حدة بنية  
تمكنه من رصد مجموعة من العلائق وهي :

- أ - علاقة النظرية بالممارسة من داخل البنية النقدية ذاتها .
- ب - علاقة المنهج المتوخى ومصطلحاته النقدية بالعمل الروائي المنقود .
- ج - علاقة المنهج البنيوي بالمنهج النفسي والاجتماعي والإيديولوجي والفلسفي وكذا علاقته بالشعرية .
- د - علاقة النقد العربي بالنقد الغربي .

- وسيتم رصد هذه العلائق من خلال المتن الذي يضم الأعمال النقدية التالية :
- 1 - سمر روجي الفيصل «ملاحم في الرواية السورية» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979 .
  - 2 - خالدة سعيد «حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث»، دار العودة، بيروت، 1979 .
  - 3 - مورييس أبو ناضر «الألسنية والنقد الأدبي - في النظرية والممارسة»، دار النهار للنشر، بيروت، 1979 .
  - 4 - نبيلة إبراهيم سالم «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»، النادي الأدبي، الرياض، 1980 .

- 5 - يمنى العيد «في معرفة النص»، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983 .
- 6 - سيزا أحمد قاسم «بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»، النهضة المصرية للكتاب، 1984 .
- 7 - سعيد يقطين «القراءة والتجربة - حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985 .
- 8 - سمير المرزوقي وجميل شاكر «مدخل إلى نظرية القصة»، الدار التونسية، 1985 .

لقد وقع اختيارنا، لحصر الموضوع ومتمنه وزمنه، على الفترة التي تمتد - باعتبار تواريخ نشر هذه الأعمال النقدية - من سنة 1979 إلى سنة 1985 . كما اقتصرنا - تلافيا لكل حكم غير علمي على الظاهرة - على الممارسة بصفتها المعيار الذي لا يخطئ في نقد النظرية .



وارتأينا كذلك وضع هذا المتن مباشرة في المقدمة حتى يتسنى للمقارئ التعرف في الحين ذاته على المجال الذي يراوح فيه البحث.

## أسباب اختيار المتن :

إن الأسباب الأساسية التي قادتنا إلى اختيار هذا المتن بالضبط والاشتغال عليه ترجع بالأساس في معظمها إلى كونه يشكل بحق المعالم البارزة في مسار النقد العربي المعاصر. كما أن هناك سببا آخر هو رغبتنا في الاعتراف مسبقا باستفادتنا الكبيرة من هذه الأعمال النقدية التي تعتبر بحق من أجود ما أنتجه النقد العربي المعاصر في محاولته الإجابة الجادة على أسئلة الحداثة. هذا ويدل المتن المختار على المستوى الذي بلغته الحركة النقدية العربية من حيث النضج والغنى اللذان يتمثلان في ثراء المادة وجودتها وتنوع عناصرها وتباين تحليلاتها النقدية. وزيادة على ذلك، تقدم هذه النماذج التحليلية من النقد العربي صورة واضحة على التطور الذي حققه النقد الأدبي العربي في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات من هذا القرن. وفضلا عن ذلك، فإنها تعبر بجلاء عن التحول الجذري الذي حققه النقد الأدبي العربي من الرؤية الشخصية النسبية إلى الرؤية الموضوعية المتقدمة في معرفة النص الروائي وتحليله.

ومن الأسباب الأخرى كون المتن يكشف عن علاقة النقد الأدبي العربي بالنقد الغربي خصوصا، وعن مدى تمثل الأدب العربي للثقافة الغربية عموما. ويمكن إضافة الرغبة في التعبير عن التصور الذي تكون لدينا إثر قراءة هذا المتن الزاخر والقيم على مدى فترات ومراحل. ويتأسس هذا التصور على الرغبة في إبراز مواطن القوة أو الضعف في هذه النماذج التحليلية من حيث ممارستها المنهج البنيوي على النص الروائي. أضف إلى ذلك الرغبة في تقديم وجهة نظرنا حول هذه الممارسة وبعض الإضافات المتواضعة لملء الثغرات التي لاحظناها ونحن نتحاور مع هذه النماذج، وذلك في اتجاه تحديث النقد الأدبي العربي.

يعتمد الحوار النقدي في دراسة هذه النماذج على التجربة الحدسية المنبثقة عن التراكم المعرفي، كما يعتمد التجربة الحسية التي صقلت بها التجربة الحدسية، هذه التجربة التي تجد حقيقتها في المعرفة التي حصلت لدينا من قراءتنا المتواصلة لما كتب

حول البنيوية والشعرية سواء في النقد الغربي أو العربي . ذلك أن المنهج البنيوي ومنهج الشعرية لا يعيران أي اهتمام للذوات الناقدة أو لظروفها الاجتماعية أو لأحوالها النفسية أو لانتهاياتها كيفما كان نوعها .

ونظرا لتعدد البنيات وتنوعها وتباين طرائق استخدامها للمنهج الواحد، ونظرا لتمايز الأعمال الروائية المنقودة وكثرة الإشكاليات التي تطرحها البنية الواحدة، وجد الحوار النقدي نفسه أمام بنيويات اقتضت منه وضع خطوات منهجية ليسير عليها في ممارسة الحوار النقدي . وتبدو هذه الخطوات على النحو التالي :

- 1 - قراءة النص الروائي والنص النقدي .
- 2 - تصنيف البنيات النقدية وفق محاور تطرح إشكاليات حول النقد الروائي .
- 3 - استنباط المنهج المعتمد من طرف الناقد من خلال تصريحاته وتحليلاته فضلا عن المفاهيم الإجرائية قصد التحاور في شأن هذا المنهج ومصطلحاته والكيفية التي مورس بها في تحليل النص الروائي .
- 4 - تقديم الإضافات الضرورية .
- 5 - تلخيص كل محور في تركيب مكثف وتسجيل الاستنتاجات الخاصة به ثم تكثيف كل الاستنتاجات الخاصة بكل المحاور . والسؤال الذي يفرض نفسه هو ماهي الحقيقة التي تشكل أفق انتظار الحوار النقدي في هذا البحث ؟

إن الحقيقة التي يتوق إليها الحوار النقدي في هذا البحث هي حقيقة المنهج البنيوي في علاقته بالنص الروائي وموقف هذا المنهج من المناهج الأخرى وكذا الكيفية التي مارسه بها النقد العرب على العمل الروائي . ولمقاربة هذه الحقيقة سيتمحور الحوار النقدي حول البنيات الداخلية للرواية .

من بين هذه البنيات الداخلية للرواية التي ما يزال الغموض يكتنفها، بنية الشخصيات الروائية وأنواعها ومصطلحاتها النحوية التي وضعت في أفق تأسيس نحو النص (Grammaire du texte) . ذلك أن النقد العرب لا يكادون يميزون بين الشخصية الروائية التخيلية التي تتكون - كسائر البنيات الداخلية للنص الروائي - من اللغة، والشخص الواقعي، مما يطرح إشكالية علاقة الدلالة بالمرجع . وتعود أسباب هذا الخلط إلى الاهتمام المتزايد بعلاقة الرواية بالحياة الاجتماعية حتى بلغ درجة ذوبان هذه في تلك فتلاشت الحدود وغامت التخوم إلى حد استحال فيه

التمييز بينهما. وقد صرف هذا التصور الذي يلحم الرواية بالحياة الاجتماعية الاهتمام كلية عن إنجاز تحليل دقيق ومفصل يستند إلى شعرية الرواية. وموضوع هذه الشعرية هو التنظير للبنىات المكونة للرواية تنظيرا يتأسس على الألسنية الحديثة بعامة، وعلى العلوم النحوية والبلاغية بخاصة. هكذا سيتمثل النقاد العرب الثقافة الجمالية الغربية المعاصرة تمثلا عميقا.

غير أن عدم تمثيلهم لهذه الثقافة يتبدى في ناحيتين :  
أ - ناحية عدم استيعابهم للثقافة الجمالية العربية ذاتها كما استوعبها نقاد الغرب.

ب - ناحية تمسكهم بالمفهوم الأرسطي للفن ونظريته في المحاكاة التي تفرعت عنها النظريات الفنية الحديثة التي ما انفكت تسيطر - إلى يومنا هذا - على الوعي النقدي العربي المعاصر.

ماهي العوامل التي ساعدت على انتشار «الفنية» بينما بقيت «الشعرية» مغمورة في نظرية المحاكاة الأرسطية إلى يومنا هذا ؟ ماهي الأسباب التي جعلت كتاب أرسطو في الشعر المسرحي يؤثر تأثيرا بالغا في من جاء بعده من النقاد ؟ هل يرجع السبب إلى مقارنته الشعر المسرحي بالفنون الأخرى ؟ لماذا استمرت هيمنة هذه المقارنة على البحث الأدبي حتى عصرنا هذا ؟ لماذا كان لنظرية المحاكاة الأرسطية وللنظريات الفنية كل هذا الأثر وبهذا الحجم على الوعي النقدي الغربي ثم العربي ؟

يعود السبب في ذلك إلى كون نظرية المحاكاة الأرسطية هي السبابة إلى طرح إشكالية علاقة الشعر الملحمي والدرامي بالواقع دون أن تجد لها سوى حل أولي.

يتمثل حل الإشكالية المتطور، في الآونة الأخيرة في بعض الكتابات الألمانية المعاصرة مثل كتابة كيت هامبورغر (Käte Haumburger) الجريئة في مؤلفها القيم «منطق الأجناس الأدبية» الذي نشر بألمانيا سنة 1977 ولم يترجم إلى الفرنسية في طبعة سوي (Seuil) بباريز إلا سنة 1986. لقد أحدث هذا البحث الدقيق في جمالية الأنواع الأدبية تحولا جذريا في الوعي النقدي الغربي. ذلك أنه وضع أدق الفروق بين اللغة الأدبية واللغة العادية دون أن يغفل نقاط التقائهما من وجهة نظر ألسنية وفي ضوء إشكالية انفصال أو اتصال الأدب عن / بالواقع. وتتأسس نظرية كيت هامبورغر على علاقة «ذات - موضوع» وعلى التمييز بين مقولات الذات المتكلمة



التاريخية أو النظرية أو التداولية . فبهذا الشكل تكون المنظرة الألمانية قد انتقدت نظرية المحاكاة الأرسطية وحولتها إلى نظرية متقدمة ترسم الحدود الفاصلة أو الواصلة بين الواقعي والتخييلي .

ذلك هو الفعل النقدي الجاد الذي لم تقم به النظريات الفنية التي لم ترصد الفروق الموجودة بين الأدب الذي يشتغل باللغة والفنون التي تعمل باللون والصورة والصوت والمادة الصلبة والحركة من جهة ، والفروق القائمة بين الأجناس الأدبية نفسها من جهة أخرى . لو أنجز مثل هذا الفعل لأبطل التصورات التقليدية التي نسجت حول الأدب . من بين هذه التصورات الخاطئة اعتبار أن المحاكاة تتحقق في الأجناس السردية مثل الدراما والملحمة ولا تتحقق في جنس الشعر . ولا شك أن مثل هذا التصور هو الذي أدى بنظرية المحاكاة الأرسطية وغيرها من النظريات الفنية إلى التقليل من قيمة الشعر الذي يعتبر بحق تعبيراً جميلاً عن الحياة النفسية الصميمية إلى حد تتعولم فيه الذات ويتذوت العالم .

كان الشعر ينعت في النقد العربي بالغنائي لتمحوره حول الذات إلى درجة اتخاذه شكل مناجاة حوارية تكسب الواقع الثقافي السائد - في تقاطعه بشعور الذات الطبيعية الأصلية - دلالة أعمق صدقا وواقعية . وعلى عاتق الناقد تلقى مسؤولية اكتشاف هذا التقاطع أو هذا التناصر الذي يتموقع في بؤرة هذه المناجاة التي تكون شعرا لولا تشكلها بشكل الخطاب الروائي الذي أدرجت في نسقه . وبما أنها حوارية ، فهل يجوز الحكم عليها بمعيار الذاتية والموضوعية ؟

لا يطلب من الشعر معرفة الأشياء والناس معرفة علمية دقيقة أو تقديم تقارير مفصلة ، وإنما يطلب منه التعبير الجميل عن الشعور القوي بهذه الأشياء وبهؤلاء الناس كما نادى بذلك النقد الرومانسي العربي . فبهذه الطريقة وحدها ، يمكن أن يغدو الشعر الذاتي والموضوعي ، الفردي والجماعي ، مناجاة حوارية روائية تكشف عن «أنا» الشخصية الروائية بحيث لا تتميز هذه المناجاة عن الشعر - باعتباره أجمل تعبير وأسماء سوى بغياب الوزن منها . فمن الواضح أننا لم نذكر القافية مادامت حرية التصرف فيها جد كبيرة في الشعر الحر إلى مستوى أمسى فيه الشعر أقرب إلى القصيدة النثرية أو الشعر النثري أو النثر الشعري . وإن أحد الأجناس الأدبية ليعرف عندنا اليوم بالشعر القصصي الذي نفضل تسميته بالقصص الشعري . ذلك أن القص يغلب على الشعر في هذا النوع الأدبي بحيث يمكن تسميته كذلك بـ القصة الشعرية القصيرة . ولعل دراسة جادة في هذا الموضوع قد تبرز ذلك بجلاء .

أما الشعر الذاتي الموضوعي والفردى الجماعى ، فكلما اندمج بالرواية إلا وأصبح مناجاة حوارية «تقوم بها» الشخصية الروائية فى تفاعلها مع باقى الشخصيات فى الزمان والمكان اللذين تتجسم دلالاتهما بدوال لغوية وأنساق تعبيرية تتشكل أساليبها تبعاً لأوضاع منطقية خاصة. هل تعامل النقد العربى مع هذه الدوال وهذه الأنساق ؟ وبتعبير آخر : مامدى تطبيق النقد العرب للمنهج البنيوي على النص الروائى ؟

للإجابة على هذا السؤال ، رصدنا الكيفية التى مارس بها هؤلاء النقاد جميعاً المنهج البنيوي على النص الروائى عموماً ، والنهج الذى سلكوه فى التحليل والطريقة التى اتبعوها فى استخدام المصطلح النقدي واستعمال المفهوم الإجرائى فى نقد البنيات الداخلية للرواية خصوصاً . كما جعلنا كل بيئة داخلية على حدة هى المحور الذى يدور حوله الحوار النقدي . تنتج هذه الطريقة محاورة النظرية فى ضوء الممارسة ومحاورة الممارسة فى ضوء النظرية . ويتم ذلك من داخل الأعمال النقدية ذاتها . هكذا تم الشروع فى الحوار النقدي ومداره المكونات الروائية وما واكبها من نقد . تستهدف هذه الطريقة فى الحوار النقدي شد انتباه القارئ بالتنوع الناتج عن اختلاف البنيات والمكونات الروائية قصد الاستحواذ على اهتمامه والإبقاء عليه يقظاً من بداية البحث إلى نهايته . كما تتغيا انتشاله من براثن الملل الذى قد ينتابه تجاه الفوضى والركامية أو تجاه الرتابة والتكرار ، لو تتبعنا طريقة تناول كل عمل نقدي على حدة بجميع ما ينقده من مكونات روائية . لو سار البحث على الطريقة الثانية ، لتعذر على الباحث إجراء المقارنة والقيام بالاستقراء وحصر النتائج . أما الطريقة الأولى ، فهى تفضل انتقاء المكون الروائى ذاته من جميع الأعمال النقدية لفحصه والتدقيق فى الكيفية التى تم بها نقده. من قبل النقاد بإجراء المقارنة وتسجيل الملاحظات والإضافات والخلاصات . وبعد ذلك يتم الانتقال إلى المكون الروائى الثانى بحيث يدور الحوار النقدي حوله بنفس الطريقة التى دار بها حول المكون الروائى الأول . وهكذا دواليك حتى ينتهى الحوار النقدي من جميع الأعمال النقدية ومناهجها فى نقد البنيات الداخلية للرواية عموماً والمكونات الروائية خصوصاً .

يذكر هذا الإجراء - فى مجمل خطواته المنهجية - بعمل الساعتي المخترع الذى يريد - قبل اختراع ساعة جديدة - معرفة التطور الذى حصل فى أشكال مجموعة من الساعات المختلفة الأحجام . هكذا تتأسس طريقته فى العمل على انتزاع جميع أجزاء الساعات كلها وتصنيفها وترتيبها من منظور التشابه والاختلاف إلى فئات . وبعد ذلك يتناول الأجزاء المتشابهة ويعاينها جزءاً جزءاً ، فيقارن هذا بذاك ، ثم

يسجل ملاحظته من فروق دقيقة رغم وجود أوجه الشبه من حيث الشكل وطريقة الاشتغال والوظيفة. وإثر ذلك، ينتقل إلى الأجزاء الأخرى فيعابنها بنفس الطريقة حتى يفرغ من النظر في جميع أجزاء الساعات كلها. ولا يفوته - أثناء التفكيك - رصد العلاقات التي تربط فئات الأجزاء المتشابهة والمختلفة وتسجيل مظاهر التحول الذي طرأ على الأجزاء وطريقة اشتغالها حتى يتخذها أساساً لاختراعه. فهذه الطريقة في التفيت والتصنيف والترتيب ورصد العلاقات البنيوية بين الأجزاء، يكون قد تخلص من الطريقة التي تريد ملاحظة جميع أجزاء الساعة الواحدة في نفس الآن رغم تباينها الواضح. هكذا ينتقل من ساعة إلى أخرى حتى يأتي على جميع الساعات. بيد أنه بهذه الطريقة يتعذر عليه الملاحظة الثابتة والموازنة الدقيقة والضبط الحقيقي للعلاقات الرابطة بين الأجزاء الشيء الذي لا يساعده على استخلاص النتائج. كما سيكون من الصعب عليه، في النهاية وعند تراكم الأجزاء، التعرف على التغير الذي أصابها لغياب التصنيف والترتيب ورصد العلاقات البنيوية التي تحكم كيفية اشتغال هذه الأجزاء.

هذا هو ما يحدث تماماً لبعض البحوث النقدية بحيث بدت عبارة عن مقالات متفرقة ضم بعضها إلى بعض بطريقة تعسفية لم تستطع إخفاء ظاهرة التشتت والركامية وكذا ظاهرة التنافر والتكرار البادية للعيان.

ولتلافي مثل هذه الطريقة في التناول، سار البحث على النهج الأول. فعلى هذا النحو تم تقسيم الجزء الأول منه إلى قسمين يتألف أولهما من فصلين. يتناول الفصل الأول «التنظيرات» النقدية العربية في واقعها النظري وآفاقها التطبيقية، بينما يتناول الفصل الثاني التحول من ثنائية الشكل والمضون إلى وحدة النية الدينامية.

أما القسم الثاني فيتكون من ستة فصول يختص أولها بمفهوم الشخص والشخصية، بينما يختص الثاني بالعلاقات البنيوية بين الشخصيات المعروفة عند الناقد الشكلائي فلاديمير بروب (Vladimir Propp) بالوظائف النحوية أو منطق الأعمال النحوية كما عرفت عند غريماس (Greimas) وجاكوبسون (Jakobson) بالبنية العاملة (Structure actancielle). وبعد توضيح نظريات هؤلاء النقاد وكشف مناهجهم وفحص مفاهيمها الإجرائية وتمحيص مصطلحاتها النقدية، تم عرض تحليلات النقاد العرب على محكمها في إطار الحوار النقدي. ونشير هنا إلى أن الفصل الثالث من القسم الثاني ينفرد بعرض موجز لسيمائية فليب هامون (Philippe Hamon) المؤسسة على النحو النصي أو البلاغة النصية. وبعد ذلك تم



تلخيص هذه التحليلات الخاصة بالشخص والشخصية في كلمات معدودة. ويطرح الفصل الرابع إضافة تبرز بنيات لغوية جديدة قديمة انطلاقاً من مبدأ الثنائية التي تقوم عليها اللغة في جوهرها لعدم ترادف مفرداتها. ويمكن اعتماد هذه البنيات اللغوية في تحليل الخطاب الروائي. وفي هذا السياق ذاته، يبسط الفصل الخامس منهج الثنائيات كما عرف عند كلود ليفي - شتراوس في تطبيقاته على نصوص الأساطير والكيفية التي طبق بها هذا المنهج من قبل بعض النقاد العرب موضوع البحث. ويستقل الفصل السادس بوحدة البنية المفتوحة والبنية المغلقة والشكل الذي تم به توظيفها من قبل بعضهم كذلك. ويأتي تركيب مكثف لذلك في نهاية القسم الثاني.

أما الصعوبات التي اعترضتنا ونحن نبحث في الموضوع ومتن البحث فهي كالتالي :

1 - صعوبة تحديد الفترة التي يراوح فيها النقد الروائي الجديد : فعلى أي أساس يركز الباحث لحصر الفترة الزمنية التي يزداد فيها الانتاج سنة على سنة ؟

لتذليل هذه الصعوبة، تم الاعتماد في الاختيار للنصوص على النماذج التحليلية التي تمثل الفترة الزمنية أحسن تمثيل وعلى تفضيل نموذج على آخر لكون الأول يتوفر على تحليل يشمل عدة مكونات روائية ولا يغلب أحدها عن الآخر. وبناء على ذلك، اختار الحوار النقدي - مثلاً - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم دون «بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ» الصادر سنة 1986 عن دار الحداثة ببيروت لصاحبه بدري عثمان. ذلك أن بحثه تمحور حول الشخصية بحيث طغى الاهتمام بهذا المكون على باقي مكونات الرواية.

2 - صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة : فماهو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات ؟ كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقدي معه ؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار ؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي ومنهج الحوار النقدي ؟

للتغلب على هذه الصعوبة، ارتأى البحث أن يدور الحوار النقدي حول البنيات النقدية مبتدئاً بالمقدمات التي يتجلى فيها موقف أصحابها من المنهج البنيوي

ومفهومهم للبنية والنهج الذي سلكوه في التعامل مع هذه البنيات (بنية الشخصيات في الجزء الأول. والبنية الزمنية - البنية الفضائية - البنية السردية في الجزء الثاني). هذا ولقد حاول الحوار النقدي الاستفادة من المنهج البنيوي قدر ما يتطلبه المقام.

3 - صعوبة الكلام على الكلام : لقد أجاب أبو حيان التوحيدي على بعض الأسئلة التي طرحت عليه في شأن مراتب النثر والشعر وغايتها ومدى اتفاقهما واختلافهما ومن منهما أنفع وأدخل في الفن التعبيري المتوسل باللغة بقوله : «إن الكلام على الكلام صعب». فلما سئل : «لم ؟ قال : «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكلها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس ببعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وأشبه النحو من المنطق، وذلك النثر والشعر وعلى ذلك»<sup>(1)</sup>

وإذا كان هذا هو رد أبي حيان التوحيدي، فإننا نقول بأن الكلام على الكلام أصعب، ذلك أن الحوار النقدي بعيد عن النقد وأبعد عن الابداع الروائي، أي أغرق في البعد عن المرجع ومفهومه الروائي، وذلك لتعمقه في مفهومه للمفهوم النقدي.

ولتخطي حواجز هذه الصعوبة الكبيرة، فليس للباحث سوى التصدي لها بشجاعة طالما أن ثمة شيئاً لا يمكن السكوت عليه في هذه الأعمال النقدية. بمعنى أنه لا مناص من ممارسة الحوار النقدي المثمر لجدليته مع النماذج التحليلية من النقد العربي وحول نظريتهم في النقد ومناهجه وحول ممارستهم لها على الأعمال الروائية لنبلغ به مستوى أعلى في الرؤية.

---

(1) أبو حيان التوحيدي «الإمتاع والمؤانسة»، المكتبة العصرية، بيروت - صيدا 1953، ص : 130 -





## القسم الأول

«التنظيرات» - واقع وآفاق.



## الفصل الأول

«التنظيرات» - واقع وآفاق في الأعمال النقدية الآتية :

- 1 - «ملاحم في الرواية السورية» لسمر روجي الفيصل.
- 2 - «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
- 3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.
- 4 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.
- 5 - «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبو ناضر.
- 6 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
- 7 - «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
- 8 - «مدخل إلى نظرية القصة» لسمير المرزوقي وجميل شاكر.

يبدأ الحوار النقدي بمساءلة ومحاورة افتتاحيات هذه الأعمال النقدية من ناحية ممارستها النقد البنيوي على نصوص روائية، وذلك لمقاربة «التنظيرات» المستقلة عنها في فصول قائمة بذاتها، بحيث تشكل الجزء المكمل لـ «تنظيرات» الإفتتاحيات وذلك لأسباب ثلاثة :

- 1 - لأن هذه الإفتتاحيات أو الأجزاء المكملة لها تتضمن تصريحات النقاد بأنهم سيمارسون المنهج البنيوي في تحليل النصوص الروائية.
- 2 - استشفافنا، من خلال التصريحات، واقع وآفاق رؤياتهم النقدية، وإدراكنا مدى تمثلهم لهذا المنهج الجديد وطبيعة تصوراتهم لأبعاده. وبعبارة أجلى، إن «التنظيرات» تومىء إلى الصورة التي يوجد عليها المنهج في النظرية وإلى الصورة التي سيكون عليها في الممارسة.
- 3 - لكون أي عمل نقدي هو خطاب يتفرع - تبعا لجدلية الملاحظة والتأمل - إلى خطابين جدليين : الخطاب النظري والخطاب التطبيقي. وبتعبير أدق، إن



الناقد لا «ينظر» ثم يمارس وحسب، بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، وكأن الخطاب النظري لن يقنع إلا وإذا واكبه - إلى حد التقاطع - الخطاب التطبيقي الذي ينتزعه من تجريدته ويخرجه من حيز التعميم إلى حيز التخصيص. وفي تقاطع الخطابين، تغدو الممارسة وكأنها منبثقة عن النظرية والعكس. تتشكل البنية النقدية - نتيجة جدلية النظرية والممارسة - من خطابات ستة قد يفترق بعضها عن البعض أو يخرقه وهي على التوالي :

- أ - الخطاب «التنظيري» المستقل الأعم وقد يأتي في مقدمة مستقلة.
- ب - الخطاب التنظيري المستقل العام ويمكنه أن يتموقع في التمهيد بمختلف أشكاله.
- ج - الخطاب التنظيري الخاص المندمج بالخطاب التطبيقي الدقيق وهما خطابان يقعان في بداية الممارسة التي تتناول العناصر البارزة جدا.
- د - الخطاب التنظيري الأخص المندمج بالخطاب التطبيقي الأدق بحيث يتغلب التحليل على التنظير بشكل كبير.
- هـ - الخطاب التحليلي الدقيق المندمج بالخطاب النظري الأخص، وهما خطابان يتناولان أخفى العناصر وأدقها بحيث ينتصر التطبيق على التنظير بصورة أكبر.

على أنه لا بد من الإشارة - منذ الآن - إلى أن استخدام مصطلح «التنظير» في هذا البحث، يتم بكثير من التجاوز، ذلك أن النقاد العرب شراح ومفسرون لا منظرون. هكذا يدل مصطلح «التنظير» الموضوع هنا مقابلا لمصطلح «الممارسة»، على شروحاتهم المواكبة لتطبيقاتهم المعبرة عن مدى فهمهم - وحسبهم ذلك - للمنهج البنيوي أو لغيره من المناهج أو للمكونات الروائية.

إن المتأمل للخطاب التنظيري العام الذي تشكل منه المقدمة الاعترافية التي وضعها سمر روجي الفيصل (\*) لمؤلفه، يتبين له أن المناهج الأخرى التي لم ينظر لها الناقد العربي، هي ما يطغى فيه على المنهج البنيوي بحيث يغدو هذا المنهج عبء عن شذرات مبثوثة في ثنايا مؤلفة الضخم (544 صفحة). والمناهج الطاغية في الكتاب هي المنهج الاجتماعي الانعكاسي والمنهج التفسيري والمنهج التأويلي والفلسفي وكذا

---

(\*) ناقد سوري

المنهج الانطباعي . يرجع السبب في ذلك إلى عدم اقتناع الناقد العربي بالمنهج البنيوي الذي يعتبر امتدادا مباشرا للجمالية والشكلانية وأساسا من أسس الشعرية وتحولا جذريا - لطابعه الوضعي - في الرؤية النقدية المعاصرة . هذا هو الباعث الأساسي الذي حمل سمر روجي الفيصل على ضم مناهج متنافرة في بوتقة واحدة بغية تحقيق ما يعرف في النقد السائد إذاك بتكاملية المناهج كما يبدو ذلك من قول الناقد العربي : «يضم الكتاب ( . . . ) محاولة لتقديم دراسات عن الرواية السورية ضمن المنهج التفسيري ، ولكنها ليست محاولة حرفية لعدم وجود حدود صارمة بين المناهج النقدية ، ولهذا السبب استعنت - جزئيا - بالمنهج الفلسفي بغية تقديم نظرة كلية للنص الروائي ، كما استعنت بشيء من مفهوم النص في النقد البنيوي ( . . . ) لقد حاولت الإلتزام بنص الرواية لمعرفة ما إذا كان يحمل نموذجا خاصا به معتبرا إياه المرجع الفني الوحيد ، دون أن أستعين عليه بأية مصادر خارجية أخرى ( . . . )

كنت أقرأ الرواية مرتين لأحاول إقامة صلة شخصية تذوقية بها ولأعرف صورتها الكلية وجزئياتها الصغيرة . ولا أنكر أنني تعاطفت مع الروايات كلها ، وأني حاولت في أثناء تحليل تذوقي الخاص إبراز وجه الرواية المضيء وإيجاد مسوغات كافية لأشياء أخرى . ومن ثم بدت منفعلا ، معتمدا على خيالي ووجداني في الوصول إلى قانونها الخاص ، ولهذا لا أدعي أنني وصلت إلى حقائق نهائية في النقد ، وإنما هناك تأويل العمل الروائي ، بمعنى الكشف عن وجه من وجوه الرواية كما هو مبثوث فيها . » (ص : 6 - 7).

يدل هذا الخطاب الإعرافي على أن سمر روجي الفيصل لن يمارس المنهج البنيوي بكل أبعاده وبجميع خطواته بقدر ما سيمارس ما استوعبه منه وحسب ، أو بالأحرى سيمارس المنهج الذي تقترحه عليه رواية معينة ، إذ تستحيل أن تتساوى الاستعانة الجزئية بالشيء والاعتماد عليه كلية . هكذا سيرى الأعمال الروائية من زاوية ذاتية تتأصل في هذه الأعمال أو تنهاى بها ، كما سينظر إليها نظرة شخصية وسيتعامل معها معاملة وجدانية تعد أساس «المنهج التأثري» . من نتائج هذا «المنهج» ، طغيان الذات على الموضوع ، والانفعال على الفعل ، والإسقاط على التأمل ، وكون ممارس هذا المنهج على موضوعه كالشمس التي تغمر جانبا واحدا من جانبي القمر بنورها وتترك الجانب الآخر في الظلام .

هذا ، وتكشف عبارات اعتراف الناقد عن أن ما كتبه لا يعدو كونه مجرد مقاربة نقدية تدرج ضمن الدراسات العربية التي حفلت بها الساحة الأدبية بعامة والساحة

النقدية بخاصة في الثمانينات . في هذه الفترة، كانت هذه الدراسات تستخدم بعض الأدوات البنيوية بحذر شديد في تحليل الروايات . وهذا يدل على أن المنهج البنيوي لم يتجذر بعد في تربة النقد ليقضي نهائيا على أكبر قدر من الذاتية .

هل يختلف الأمر عند خالدة سعيد ؟

لنستمع إليها وهي تقول : « القارئ عامة - ولا سيما الأكاديمي - ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا (لا اهتماما بنيويا دلاليا) كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميته وتغيب عن هذا القارئ أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة، منها مثلا أن كل نص فني يقدم مستويين : مستوى إخباري مباشر، ومستوى إشاري غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر، ويكون نظام العلاقات الدلالية الإيقاعية في النص . وطبيعي أن الأسبقية في النشر العادي الوظيفي هي للمستوى المباشر أو الإخباري بينما تكون الأسبقية في النص الشعري للمستوى الثاني .

وربما كان المضمون الإخباري (أو الموضوع) في النص مجرد مناسبة تحريرية أو «صقالة» للمشروع الفني، والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطا بالمناسبة التاريخية بينما يفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد ويمتلك القدرة على البث المتجدد، بحيث يخاطب أجيالا عديدة، وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة . والمستوى الثاني هو الذي يتشمل المستوى الأول من الثرية وهو بالتالي جوهر العملية الفنية .

فإذا حصرنا النص الشعري في مستواه الأول، أو إذا التمسنا هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو مررنا بالمستوى الثاني مروراً تأويلياً أو جاهلاً، فعرضنا النص على معيار القرائن التقليدية، واقتصرنا على الدلالات الاصطلاحية القاموسية للمفردات، قتلنا روح النص وتشبثنا بشيابه العارضة» . (ص : 57 - 58) .

ينحصر المنهج المتوخى بمصطلحاته النقدية وجهازه المفهومي الإجرائي إذن في النقاط التالية :

1 - المنهج البنيوي الدلالي .



- 2 - مستوى النص الإخباري المباشر ومستوى النص الإشاري غير المباشر وكذا مفهوم كل منهما وعلاقة التفاعل بينهما .
- 3 - نسق العلائق الدلالية الإيقاعية .
- 4 - عدم تأويل المستوى الثاني تأويلا جاهلا .
- في النقطة الأولى ، يلاحظ أن الناقدة العربية تحاول أن «تنظر» للشعر مستعملة مصطلحي «الأثر الفني» و «النص الفني» مما يدل على أن «تنظيرها» ينسحب كذلك على العمل الروائي . كما يلاحظ أيضا أن عبارة الإثبات «تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا» في النص النقدي لخالدة سعيد ، تليها أداة النفي والعبارة المنفية «(لا اهتماما بنيويا دلاليا)» وقد وضعتها الناقدة بين قوسين لهما دلالاتهما من وجهة نظر السيميائية نذكر منها :

أ - رغبة الناقدة في إبراز العبارة .

ب - استدراكها الناتج عن عملية تذكر عفوية أو عملية تذكير واعية .

ج - كون وظيفة «لا» في العبارة الثانية هي عطف عبارة منفية على عبارة مثبتة وكأنها تجمع بين نقيضين . لكن المنفي يتضمن - باعتباره نقيض المثبت - مثبتا جديدا هو الاهتمام البنيوي الدلالي . لو كان المثبت النقيض غير متضمن في المنفي لكانت الناقدة : «تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا» دون أن تضيف إلى هذه العبارة أي شيء . إلا أنها تريد النفي الإثباتي لا مطلق النفي . لو أرادت مطلق النفي لأضافت عبارة «لا غير» لعبارة الإثبات ، إذا لإطلاقية هي الدرجة النهائية التي لا تقبل النقيض . أما دون الإطلاقية ، فيقبل النقيض مهما تكن درجته الدنيا . ذلك أن الجدلية تنعدم في المطلق وتوجد في ما دون ذلك . وعبارة أوضح ، تكشف عبارة الإثبات عن واقع القراءة النقدية بينما تكشف العبارة المنفية عن القراءة الممكنة التي تهتم باللغة اهتماما «بنيويا دلاليا» لا اهتماما نحويا معجميا ، أي نفي المنهج اللغوي وإثبات المنهج «البنيوي الدلالي» .

د - إن «التنظير» لدى خالدة سعيد يتم في ضوء جدلية النفي والإثبات . ومع ذلك ، يبقى هذا السؤال مطروحا : ما الذي يستأثر باهتمام الناقدة ؟ الشكل أم المضمون ؟ البنية أم الدلالة ؟ .

فإذا كانت الدلالة هي ما يسترعي انتباهها في المقام الأول ، فما البنية حينئذ سوى قنطرة للعبور إليها . أما إذا كانت البنية هي محور الإهتمام وبؤرة التحليل ،

فإن الممارسة النقدية ستكون - لا محالة - بنيوية تمسك فيها الناقدة العربية على الدلالة بتفكيك عناصر البنية ورصد علائقها البنيوية .

في النقطة الثانية، نلاحظ أن خالدة سعيد تعني بـ «المستوى الإخباري» موضوع النص لا مضمونه . والدليل على ذلك هو أن الناقدة العربية قد استدركت المعنى المقصود حينما وضعت عبارة « (أو الموضوع) » مباشرة بعد عبارة «مضمون النص» بحيث دلت «أو» المستدرك بها لا على العطف، بل على تفضيل الموضوع الإخباري - باعتباره هو المعنى بالدرجة الأولى - على المضمون الإشاري . يؤكد ذلك جعلها الموضوع في مستوى الخبر واعتبارها بحق الموضوع مجرد سبب للوصول إلى البناء الفني ذي الحمولة المتفجرة دلالات إيحائية منتجة لمضمون النص .

أما «المستوى الإشاري»، فلقد أولته خالدة سعيد - وفق نظرية الأنساق التي ستتضح أكثر في نقد الممارسة - اهتماما بالغاً يتأسس على الفهم الدقيق للنسق اللغوي . ومؤدى تعريفها لـ «المستوى الإشاري» هو أنه مستوى من التحليل ينصب على بنية النص اللغوي باعتبارها إشارات ورموزاً لا تنتج الدلالات كما تنتج الكواكب المتباعدة الأضواء الباهتة الضعيفة المتألثة لتشتتها وانتشارها، بل تنتج الدلالات بعلائقها وتجمعها وكذا تكتلها وتقاربيها بحيث تذوب هذه في تلك وتنصهر الأجزاء في الكل المتناسك . وتتجلى الدلالات تجلياً أوضح كلما تم حصر الأنساق المتحركة في بنية النص اللغوي طالما أنها هي ما يجمع الألفاظ والعبارات والجمل في وحدة دالة . وبعبارة أجلى، لا ينبغي الإقتصار، في قراءة النص، على ما يتناهى إلى السمع من نأ أو على ما ينفذ إلى الذهن من خبر وكذا ما يتم إدراكه من مغزى أو فكرة أو وجهة نظر تشير إليها الوحدات التعبيرية (كلمة - عبارة - جملة) مستقلة عن النسق . يجب - بالعكس - دراسة مكونات النص وأنساقه اللغوية في ضوء علائق هذه الوحدات التعبيرية على المستوى الأفقي والعمودي . بهذه الطريقة وحدها يتحقق الابتعاد عن المنهج الإختزالي والتجزئي القديم الذي لا يكشف عن المضمون الكلي لبنية النص من خلال الدلالات التي تنتجها علائق عناصره الإشارية التي تقتصر على التلويع دون التصريح .

كما تشير النقطة الثالثة إلى أن الناقدة العربية قد أدركت القصد من مفهومي البنية الرصفية (structure syntagmatique) والبنية النسقية (structure paradigmatic) . يتجلى هذا الإدراك في استعمالها مصطلح «النظام»

وتعني به النسق اللغوي المولد للدلالة بانتظام الألفاظ في علائق على المستوى الأفقي والعمودي . لعلها استوحت هذا المصطلح من كلود ليفي - شتراوس المستفيد من الألسنية لقوله : « في المرحلة الأولى ، تنتقل الفونولوجيا من دراسة الظواهر اللسانية الواعية إلى ظواهر بنيتها التحتية اللاواعية . إنها ترفض معاملة الألفاظ كوحدات مستقلة ، متخذة على النقيض من ذلك العلائق بين الألفاظ أساسا للتحليل . إنها تدخل مفهوم النسق » .<sup>(1)</sup> (التشديد منه) .

والنظام ، في مفهومه الواضح ، نسق يتحدد بالعلائق الدلالية الموجودة بين أجزاء العبارة الواحدة أو بين عبارتين أو بين عبارات النص كلها . لا يقصد المبدع كل هذه العلائق بوعي أثناء ممارسة الابداع ، وإنما يتحقق معظمها دون وعي منه مهما يكن مستوى المنطق الذي يحكم النص . ذلك أن المبدع حينما يفكر في شيء ، فإن اللغة تفكر فيه أو يفكر بفكرها وهو يكتب ما يفكر فيه ، بحيث يغدو ما كتبه مغايرا لما فكر فيه ومماثلا لما «فكرت فيه» اللغة . هكذا تنكتب العلائق اللاواعية في الوقت الذي يكتب فيه المبدع العلائق الواعية . وعن تداخل نوعي هذه العلائق تنشأ البنية الرصفية والنسقية المولدتان لدلالات تنهض مضمونا في النص من وجهة نظر ألسنية هذا النص .

على أن ما يهم الناقدة العربية - حسب النقطة الرابعة - ليس البنية وإنما دلالتها . وبسبب ذلك ، تصبح البنية جسرا إلى الدلالة وحسب . هكذا يغدو المنهج الذي تدعو خالدة سعيد إلى ممارسته هو المنهج «البنوي الدلالي» لا منهج الدلالية البنيوية (sémantique structurale) . ورب سائل يسأل : وما هو الفرق بين المنهجين ؟ فيكون الجواب حينئذ على الشكل الآتي : إن الفرق بين المنهجين يتجلى في عدم وجود المنهج البنيوي الدلالي ووجود المنهج البنيوي وحسب دون صفة «الدلالي» التي أضافتها الناقدة العربية ، ثم وجود منهج الدلالية البنيوية . ينحصر المنهج الأول في رصد العلائق القائمة بين الألفاظ أو بين العبارات أو الجمل أفقيا وعموديا ، بنية ودلالة في الآن ذاته ، بينما ينحصر المنهج الثاني في رصد علائق دلالات العناصر المكونة للبنية . أما المنهج الذي نتحدث عنه الناقدة ، فهو منهج يتعامل مع البنية باعتبارها قنطرة للعبور رأسا إلى الدلالة . بمعنى أنه عندما يمسك هذا المنهج بالدلالة ، لا يتراوح بين البنية والدلالة بقدر ما يشرع في شرح وتفسير هذه الدلالة .

---

(1) - Claude Lévi - Strauss «Anthropologie structurale», Plon, 1974, T. 1, p. 40.



والدليل على ذلك، عدم تمايز خالدة سعيد عن سمر روجي الفصيل في تمسكها بمنهج «التأويل العالم». (\*)

ومع ذلك، إذا اعتبرت رؤية خالدة سعيد نقلة نوعية تساهم في تحديث الخطاب النقدي العربي المستفيد من المنهج الألسني، فها هو موقف نبيلة إبراهيم سالم من هذا المنهج بالذات في علاقته بالنقد الأدبي؟

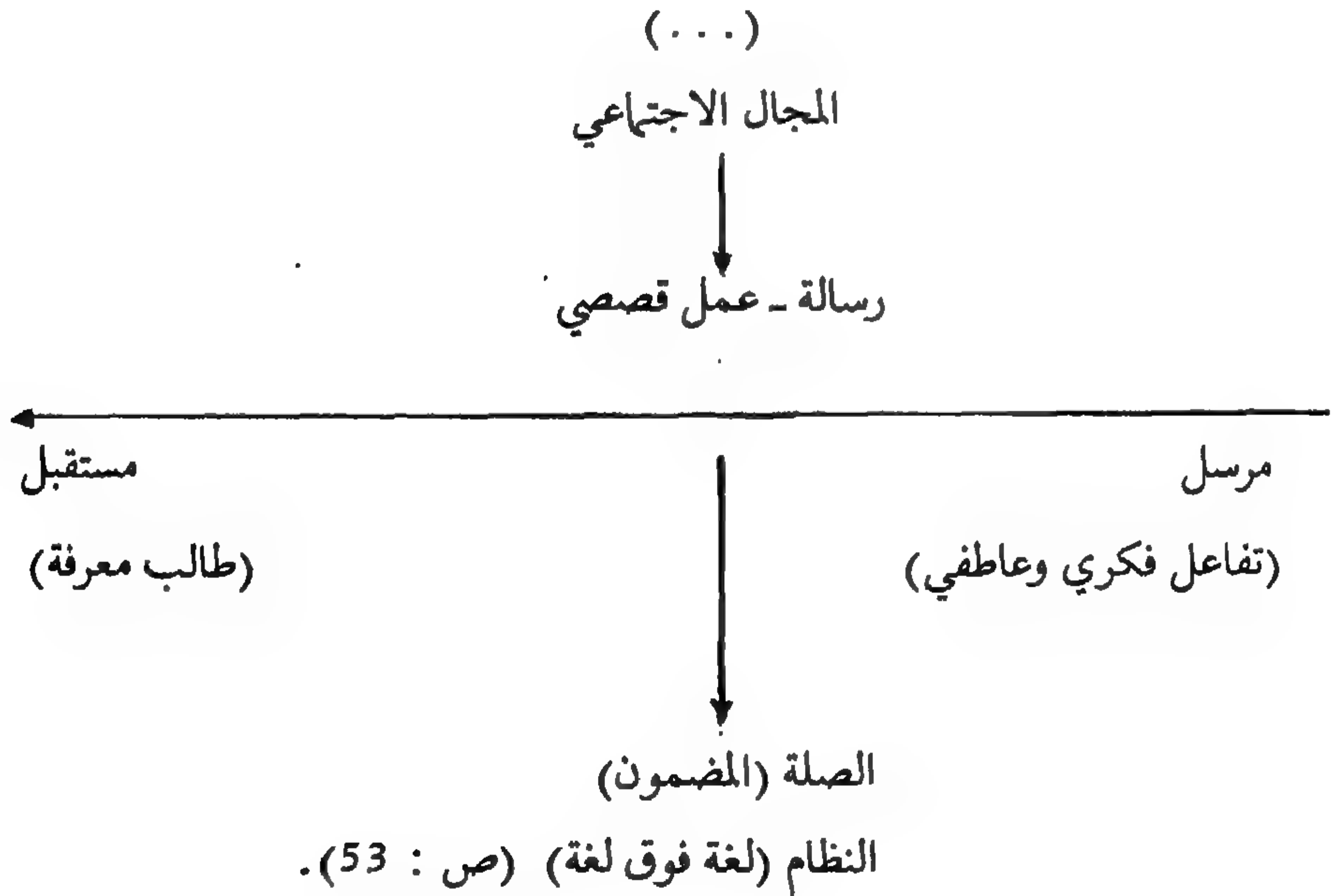
ستمارس نبيلة إبراهيم سالم نقدها للنص الروائي من وجهة نظر علم اللغة الحديث لقولها: «ولكن بعد أن تطورت الدراسات اللغوية، ودخلت مراحل علمية جديدة من التقنين على يد عمالقتها من أمثال «دي سوسير» و «تشومسكي» و «جاكسون»، فقد أثير التساؤل بشدة حول ما إذا كانت الطريقة النقدية التقليدية ناجحة، أو على الأقل كافية لدراسة الأنماط القصصية» (ص: 25).

هكذا ستتجاوز نبيلة إبراهيم سالم - حسب قولها - الطريقة التقليدية في قراءة الرواية بممارستها منهج علم اللغة الحديث بعد أن انتقل من دراسة بنية الجملة أو العبارة إلى دراسة بنية النص باعتباره كلا لا يتجزأ ووحدة لا تنقسم عرى عناصرها المكونة. هذا، وتدرك نبيلة إبراهيم سالم - كخالدة سعيد - أن اللغة نظام. كما تدعو إلى التركيز - على غرار الألسنيين - على جانب «التركيب اللغوي» لكونه يبعد الناقد من الرؤية الذاتية ومن إصدار أحكام القيمة التي يفضي به إليها على الفور «المظهر الدلالي» في استقلاله عن المظهر اللغوي لقولها: «إذا كانت المادة الأساسية التي يتألف منها العمل القصصي هي اللغة التي يتألف من تركيبها الرموز والصور والشخص والحركة والفكرة، وإذا كانت اللغة في حد ذاتها نظاما متكاملًا وقد كشفت الدراسات اللغوية عن كثير من أبعاد هذا النظام، فإن الجهد ينبغي إذن أن يتركز حول التركيب اللغوي للوصول إلى الشيء الثابت والدائم الذي يختفي وراء الذاتية المختلفة، أي أن مهمة الناقد لا بد أن تتجه إلى تحويل الأحكام القيمية إلى ما هو قائم فعلا». (ص: 28). تتأسس دعوة الناقدة إذن على ضرورة اكتشاف البنية المتحركة في النص، تلك البنية الثابتة رغم تغير العناصر الأخرى. فنحن نحتكم إلى العمل الأدبي كله ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرات للوصول إلى معايير بنائية تتضافر عناصر القصة جميعها في إبرازها». (ص: 29).

---

(\*) استخلصنا هذا المصطلح من قولها: «أو مررنا بالمستوى الثاني مرورا تأويليا أو جاهلا». (ص: 58).

واضح - ولا ريب - تأثر نبيلة إبراهيم سالم بالنظرية اللغوية لدى جاكوبسون المؤسسة على اعتبار المبدع مرسلًا يعيش في مجتمع معين ويبعث رسالة إلى متلق من نفس المجتمع. وعلى هذا الأخير تلقى مسؤولية فك شفرة هذه الرسالة ليصل من خلالها إلى مضمونها الحقيقي المعبر عنه بلغة أدبية متميزة تحقق التأثير والإمتاع والإقناع بحيث تقود المتلقي إلى التعديل من ذوقه وسلوكه. غير أن الناقدة العربية لا تفرق بين الفرد المرسل والفرد المستقبل والمجتمع الذي يبعث الرسالة ويتلقاها في ذات الآن (كما هو معروف عند غولدمان في منهجه الذي عرف بالبنوية التكوينية) وكأن المجتمع ذات شمولية تبعث الرسالة منها وإليها. ومن ثم كان الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للأدب لكونه صورة للتفاعل بين أفراد وجماعات المجتمع الواحد. وفي إطار هذا التفاعل يمتاز الناقد عن القارئ العادي لقول الناقدة : «إن المرسل هو الأديب، والمرسل إليه هو القارئ ويمثله الناقد في أعلى كفاءته في قدرته على فك رموز الرسالة، أما صاحب الرسالة الذي يمثل الطرف الآخر في العملية، وهو الذي يتسلم الرسالة بمضمونها الواضح في النهاية لأنه لاصلة له بعملية إرسالها أو فك رموزها على الإطلاق، فربما كان هو المجتمع الذي يصل إليه مضمون الرسالة دون لبس فيتحرك وفقا لذلك، وبذلك يمكن اختزال وظيفة العمل الأدبي في ست وحدات على النحو التالي :



وبالإضافة إلى نظرية التواصل الجاكوبسونية، تعقد نبيلة إبراهيم سالم مقارنة بين المنهج البنيوي والمنهج الواقعي تقول فيها عن الأول : « ويعتمد هذا المنهج في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناء متكاملًا وبعيدًا عن أي عوامل أخرى ( . . . ) فإن أصحابه يستخلصون الوحدات الوظيفية استخلاصًا مباشرًا من صميم العمل . وكلمة وظيفة تشير إلى وظيفة هذه الوحدات على نحو مباشر في إطار بناء العمل ( . . . ) بل أن أصحاب هذا المنهج يهدفون إلى الوصول إلى وحدات وظيفية أساسية يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية قديمها وحديثها على السواء » . (ص : 57).

يلمح هذا النص «التنظيري» إلى أن الناقدة العربية ستمارس النقد وفق الوحدات الوظيفية الرئيسية التي استخرجها البنيويون من الأعمال القصصية مقتفين في ذلك أثر كلود ليفي - شتراوس الذي استنبط الثنائيات من الأساطير لقول نبيلة إبراهيم سالم : «وكما عاد ليفي - شتراوس إلى الوراء لبحث في الأسطورة على أساس البناء الفكري ، بدأ هؤلاء بالبحث في أنماط القصص الجمعي ، وإن لم يقتصروا على الأسطورة ، محاولين أن يستخلصوا منها الوحدات الأساسية في بناء العمل القصصي » . (ص : 61).

وفي المقارنة التي تعقدها الناقدة العربية بين «القصص الجمعي» (تعني به الحكايات الشعبية) و «التأليف الفردي» (تعني به الرواية)، تلاحظ أن الحكاية الشعبية والرواية نشتركان في الوحدات الأساسية التالية :

- 1 - الخروج .
  - 2 - العقد .
  - 3 - الاختيار .
  - 4 - الانفصال أو الإتصال بالمجتمع ،
- وتفترقان في كون بطل الحكاية الشعبية يتخطى الصعاب التي تعترض سبيله بينما ينهزم تجاهها بطل الرواية لقول الناقدة : «هذه العناصر الأربعة الأساسية، أو لنقل الوحدات الوظيفية الأساسية، هي الخروج، والعقد، والاختيار بأشكاله، ثم الانفصال عن المجتمع والإتصال به، تعد العناصر الأساسية التي لا غنى عنها لأي عمل قصصي، سواء كان على المستوى الجمعي أم على مستوى التأليف الفردي ( . . . ) مع فارق أساسي، وهو أن البطل في هذا النمط الشعبي بصفة خاصة،



يحقق النجاح في هذه الأفعال جميعا، في حين أن القصص على المستوى الفردي لا بد أن يعقد الموقف ويحكي عن حيرة البطل وتردده في حسمه إزاء المشكلات الواقعية المعقدة كل التعقيد. ولهذا فإن مغامرة البطل كثيرا ما تنتهي بالفشل، أو قد تنتهي بوضع محير يتأمله القارئ في عمق ويعاود السؤال فيما إذا كان البطل قد نجح أم فشل». (ص : 76 - 77).

وكيفما كانت وجهة نظرها في هذه القضية، فإنها قد استفادت - ولا شك - من الألسنية والأسلوبية والشكلانية الروسية في تحليلها للحكاية الشعبية<sup>(1)</sup> والرواية. ومن ثم، نستخلص أن الناقدة قد أدركت أن العلاقة بين الألسنية والنقد الأدبي علاقة تكامل وتفاعل.

هذا، ويصرح موريس أبو ناضر في «تنظيره» بأنه سيمارس منهجه النقدي على نصوص قصصية روائية عربية، وبأنه سيحللها من الداخل إنطلاقا منها باعتبارها بنيات قائمة بذاتها وحسب مستويات مترابطة. كما يعترف بأنه سيمارس نقده وفق المنهج الألسني بصفته تطورا لبعض المناهج النقدية الجمالية والشكلية القديمة، وبصفته تجاوزا لبعض المناهج الأخرى التي تتناول غرض أو موضوع النص ولا تقف عند شكل بنيته لقول الناقد العربي: «ذهب دعاة الأدب من الداخل إلى أن المناهج القديمة أصبحت بالية، ولا بد من إعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة، وخاصة علم اللغة العام، أو كما نسميه اليوم الألسنية (Linguistique)». (ص : 7).

إذا كان الإهتمام منصبا - في الألسنية التقليدية - على الجملة وعلى جزئياتها الصغرى وعلاقتها لفظا ودلالة، فإن المنهج الألسني المعاصر يركز على الوشائج التي تربط - طبقا لنسق محكم - العبارات والفقرات فيما بينها. كما تربط بين كل العناصر المكونة للخطاب الروائي وكذا جميع مظاهره اللفظية والتركيبية والدلالية على مستوى المحكي والقصة لقول موريس أبو ناضر: «إن نظرية المستويات (صوتية، تركيبية، دلالية) التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة، تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات: مستوى الوظائف، مستوى الأعمال، مستوى السرد، مستوى المعنى. هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب نسق متكامل». (ص : 9).

---

(1) انظر كتابها «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية بيروت، ط : دار العودة، 1974.

من هنا يظهر لنا أنه إذا كانت نبيلة إبراهيم سالم قد تعهدت باستخدام التصنيفية البرؤية والغريماصية والجاكوبسونية، فإن موريس أبو ناضر سيستعمل التصنيفية الغريماصية كما يتضح ذلك من استخدام مصطلح «الوظيفة» أو «الأعمال». وسيقدم الناقد العربي نماذج من دراسة السرد والدلالة. إذا كان هذا هو المنهج الذي سيمارسه موريس في نقد النصوص الروائية، فما هو المنهج النقدي الذي ستؤسّل به سيزا أحمد قاسم؟

تؤكد الناقدة على أنها ستركز في الممارسة على المنهج الذي يدرس النص من الداخل وهو المنهج الذي نادى به الناقدان و. ويليك وأ. وارين (R. Wellek et A. Warren) في كتابهما المشهور «نظرية الأدب»، وعلى منهج الشكلائين الروس وكذا المنهج البنيوي كما عرف عند جيرار جينيت الذي يسمح بأن يضاف إلى المنهج البنيوي المنهج التفسيري والمنهج التاريخي الذي يعنى بعقد الصلة بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب. هذا، وتضيف الناقدة بأنها ستعتمد منهج الناقد الروسي البنيوي بوريس أوسبنسكي (Boris Uspenski) في قولها: «في ضوء إلزامنا بالدراسة النقدية التطبيقية كان لابد من أن نستند إلى المنهج البنائي، حيث إن السمات التي نريد أن نرصدها بين الأعمال موضوع الدراسة هي سمات تتعلق بالشكل والبناء (...). أما المنهج الذي يسميه ويليك المنهج الداخلي فيتعامل مع النصوص الأدبية تعاملًا مباشرًا على أنها وحدة متكاملة مستقلة عن كاتبها، لها كيانات ولغتها ونوعيتها الخاصة.

(...)

وقد اعتمدنا في بحثنا في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت، حيث إن جينيت رغم انتمائه إل مدرسة النقد البنائي الفرنسية وتأكيده على ضرورة الالتزام بهذا المنهج، يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الاعتبار مثل المنهج التفسيري Herméneutique والمنهج التاريخي (علاقة النقد بالتاريخ الأدبي).

وقد لجأنا أيضا إلى بعض كتابات النقّاد الروس البنائيين وأهمها كتابات الناقد عالم اللغويات بوريس أوسبنسكي. «(ص: 14).

هكذا يتبين لنا أن الناقدة العربية تأمل أن ترصد - في ممارستها النقدية - كيان العمل الأدبي ونوعيته ولغته انطلاقًا من بنية شكله باعتباره وحدة متكاملة ومستقلة عن مؤلفها. وإذا كان هذا هو هاجس سيزا أحمد قاسم فما هو هاجس سعيد يقطين؟

يكمن هاجس سعيد يقطين في دراسة مكونات الرواية اعتمادا على ماتقدمه دراسة السرد من مصطلحات نقدية ومفاهيم إجرائية يسعى الشعريويون (Poéticiens) إلى تطويرها لقوله : «تروم هذه القراءة أن تكون جديدة على مستويين :

- 1 - البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوي ( . . . )
- 2 - استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات narratologie التي يعمل الباحثون في «البويطيقا» على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاهها متميزا في تحليل الخطاب السردى بصفة عامة ( . . . ) تتلخص طريقة تعاطينا وهذه الخطابات في الإنطلاق من مبدأ محوري يضبط مختلف مكونات الخطاب ويحكمها، وعلى ضوء هذا المبدأ، وانطلاقا منه نشرع في تحليل وقراءة باقي العناصر. «ص : 8 - 10).

وعلاوة على «الإنطلاق من المبدأ المحوري المتحكم في مكونات الرواية»، يتغيا الناقد العربي إبراز علاقة الراوي بالمروي والمروي له وعلاقة الروائي بالرواية والمتلقي، لقوله : «من منطلق يحاول النفاذ إلى أعماق الخطاب الروائي على مستوى أول وضمن العلاقات التي تنتظم مكوناته الأساسية : الراوي والمروي والمروي له . وفي مستوى ثان بين الكاتب والنص الروائي والقارئ ( . . . ) ولكن ( . . . ) يحذوه هاجس البحث عن الروائي في تقاطعه في / مع الاجتماعي وفق علاقة مركبة ومعقدة مانزال مطرح على أنفسنا بصدها السؤال». (ص : 30 - 31).

هل سيتمكن سمير المرزوقي وجميل شاكر (\*) من الظفر بالإجابة المقنعة ؟  
يصرح الناقدان العربيان أنها سيتوسلان بدورهما بالمنهج البنيوي في علاقته بالدلالية والسميائية لدراسة الأعمال الأدبية لقولهما : «أما نظرية القصة (\*) narratologie وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب، فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطاب القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية (\*) structurale لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية sémantique والعلامية sémiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغرياس وجينت Genette ويريمون Brémond مثلا». (ص : 18).

---

(\*) ناقدان تونسيان .

(\*) ينبغي ترجمتها بعلم السرد .

(\*) بفضل بنيوية .

- كما يميز الناقدان في الظاهرة القصصية بين مكونات ثلاثة :
- 1 - الحكاية أو مجموع الأحداث المسرودة L'histoire racontée .
  - 2 - السارد أو الحاكي Le narrateur .
  - 3 - النص أو الخطاب القصصي Le texte narratif . (\*) (ص : 16) .

شعرية البنية . فنية وواقعية البنية . ارتداد أم تجاوز ؟

طالما أن السؤال ما يزال مطروحا فما نوع الإجابة لدى يمنى العيد ؟ .

ومن استقراءنا خطاب الناقدة العربية التوضيحي ، نعاين - مثلما هو الشأن في خطاب خالدة سعيد - الإشارة إلى نسق البنية وإلى الطابع اللاشعوري للظواهر الآلية للغة الذي أبرزه كلود ليفي - شتراوس في بسطه منهج الألسنية البنيوية التي أوضحت «أن للغة نظامها الخاص وأن لها كذلك دلالاتها المتعددة التي نعي بعضها ولا نعي بعضها الآخر» . فعندما نستعمل هذه اللغة، فإن الدلالات التي لم نعها تراكب والدلالات التي وعيناها لقول يمنى العيد : «البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية . فالحدث، هو كذلك بحكم وجوده في البنية، أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية . قيام الحدث على هذا المستوى له استقلالته وهو في قيامه محكوم بعقلانية هي عقلانيته التي هي عقلانية مستقلة عن وعي الإنسان وإرادته . إنها الآلية [ (mécanisme) ] الداخلية للبنية» . (ص : 35) .

هذا، وإن المنهج البنيوي - في نظري يمنى العيد - لا يتأسس على رصد أنساق البنية وحسب، بل على اكتشاف المجهول من مميزات الشكل والجوهري والثابت من البنيات الداخلية للبنية الشاملة لتبدل أشكال هذه الأخيرة وتغير مظاهرها . هكذا يبرز المنهج البنيوي منطق البنيات العميقة وطبيعتها العلمية في الممارسة سواء في حقل الأنثروبولوجيا أو حقل النقد الأدبي أو في غيرها من الحقول لقول يمنى العيد : «رغم طابعه السريع والعام، إن المنهج البنيوي [قد] أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام المشترك . وإلى ما هو علمي ، وإلى ما هو منطق كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون

---

(\*) النص هو الشكل الناتج عن فعل سرد الراوي الذي صدر عنه هذا النص السردى .



في دراسة الأساطير ودراسة العقلية البدائية كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي». (ص : 37).

ورغم التقريض الذي حظي به المنهج البنيوي من لدن الناقدة العربية، فسرعان ما تحول لديها إلى تعريض في قولها : «النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها، كبنية، هي من حيث وجودها في المجتمع، عنصر في بنية هذا المجتمع». وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر، بحكم عامل العزل، إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرا في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر، كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و «الخارج» أو بتعبير جدلي، على رؤية «الخارج» في هذا الداخل. إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي» (ص : 38).

على هذا النحو، يتبين أن يمني العيد، بعد نعتها المنهج البنيوي بالسرعة والعمومية، تنعته الآن بالنقص باعتباره ثمرة تأثير عامل عزل بنية إبداعية صغيرة عن بيئة مجتمعية كبيرة. على أن هذا النقص يجد تفسيره في عجز هذا المنهج عن إقامة علاقة جدلية بين هذه البنية أو تلك، بحيث تبدو البنية المجتمعية - مع كونها خارجية - داخل البنية الإبداعية. ولن يعوض هذا النقص - من وجهة نظر الناقدة - سوى الفكر الماركسي باعتباره فكرا جدليا تاريخيا قادرا على إقامة العلاقة بين البنيتين الإبداعية والمجتمعية لكون الأولى عنصرا من عناصر الثانية. ولم تقف يمني العيد عند هذا الحد، بل انساقت إلى الخلط المبالغ فيه بين مفهوم الشعرية (أو الأدبية) ومفهوم البنيوية. هكذا غامت المفاهيم واندججت في ذهنها إلى حد أنها لم تجد في إجرائية الشعرية سوى ما وجدته في المنهج البنيوي مثل التفكيك الوضعي لعناصر البنية لمعاينتها وفرزها ثم إحصائها إحصاء رياضيا وعقلانيا مغرقا في المنطقية، والكشف الدقيق للإواليات المتحركة في مكونات البنية، وكذا إبراز الصارم للأنساق وعلائقها التي تنتظم حركيتها في لحظة زمنية محددة وقارة قصد تشريح البنية لقول الناقدة العربية : «لقد كشفت «الأدبية» قوانين النص السردي الداخلية، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية. في هذا البحث ركزت على القول Discours ، أي على صناعة التركيب، من حيث هي صناعة أدبية فنية، كما ركزت على حركة انتظام العلاقة بين عناصر النص، مستفيدة من مفهوم التزامن البنيوي الألسني. غير أنها في كل ذلك، وبسبب عزلها النص، وصلت إلى جعل النص

هيكلية يشتغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة ، مما فسخ المجال ، بشكل واسع ومغز لتحويل يكتفي بوضع النص تحت مشرحة الفرز والإحصاء . » (ص : 64 - 65 ) .

غير أنه توجد - إلى جانب الملامح المشتركة الجامعة بين منهج الشعرية والمنهج البنيوي - ملامح فاصلة بين المنهجين نحاول مقارنة بعضها فيما يلي : فلتن كانت الشعرية تستفيد من المنهج البنيوي ، فإنها تنتمي أصلا إلى الجمالية الشكلية ثم الشكلانية التي كانت تعان الأشكال من منظور جمالي يستند إلى معايير الذوق الذاتي والموضوعي المتطور دوما ، الذوق الفردي والجماعي ، القائم والممكن . إنها جمالية لا تتوسل في مجال التعبير - على النقيض من المنهج البنيوي - إلا لما بالمنهج الرياضية والإحصائية الصارمة . على أنه إذا كان المنهج البنيوي يبحث في البنية بموضوعية صرف ، فإن الشعرية تبحث فيها بطريقة ناسفة لصرح ثنائية الذاتية والموضوعية . ولئن كان ما هو علمي هو الطاعني في المنهج البنيوي ، فإن ما هو أدبي هو السائد في الشعرية . ذلك أنها هي المنهج الوحيد الذي لا يألوجهدا في تحرير المنهج البنيوي ذاته من عقلانيته المفرطة ومن دائرة البحث المغلقة وتحليصه من منطقيته الصارمة دون إلغائه . إنها تدمج معطيات البنية موضوع البحث في معطيات بنية مجردة واسعة هي بنية الجمالية الواقعية والمحتملة المساهمة في تحديث ذوق المبدع . إنها البنية الجمالية الشاملة المصطلح عليها بالأدب (La littérature) ، والتي تخلص هذا المبدع من أسر العلم الخائق وسجن عقلانيته الضيقة ، وذلك ليلج حقل الأدب الأرحب حيث الجمال الفاتن والمتعة الروحية واللذة الفكرية والنفسية ، وحيث تتاح له إمكانيات تعبيرية متنوعة ، إمكانيات لغوية وأسلوبية تتولد عنها أشكال جمالية مفتوحة وتوليدية . وليس يخفى علينا أن مجال الأدب - وإن عايش العلم - هو مجال البنيات والدلالات ، مجال الأشكال والمضامين ، مجال الأساليب والأفكار ، مجال التعبيرات والرؤيات ، مجال الصيغ والرؤى ، مجال الإحساسات الواعية واللاوعية وقد تشكلت ، مجال الرغبات وقد تجلت ، مجال العواطف والإنفعالات وقد تجسمت ، مجال التأثير ومحاوله التأثير بإبداع أشكال أدبية جميلة وجديدة . إن شعرية هذه الأشكال هي ما سينقد ذاك المبدع من هوة الثنائية المتجلية في التعاقبية والتزامنية الضاربة في أعماق الوهم إلى الوحدة الزمنية طالما أنها هي البنية الحقيقية والواقعية ، أو إلى اللازمية التائقة دوما إلى الآتي المختلف . إن مفهوم التزامن - فلسفيا - هو الوعي الحاد بتطابق الأزمنة الثلاثة المعروفة في أقصر مدة زمنية تستغرقها ومضة برق أو دقة قلب . إن الكلمة لشبيهة بهذا القلم لأن له ماضيا وحاضرا ومستقبلا وإن وجد لأوجز لحظة وحسب بين أناملنا .

وبعبارة أوجز، فإن كان المنهج البنيوي متهافتا باستمرار على العلوم الرياضية أو كان راضخا دائما لإغرائها، فإن الشعرية توجد منها دوما في حالة فرار. ولئن كان المنهج البنيوي يحسب - من منظور تشيئي محض - الأشكال الأدبية الجميلة مجرد أشياء مادية كما هي باقي أشياء هذا العالم الطبيعية والإنسانية، فإن الشعرية تعتبرها أشكالا يفصح جمالها عن حيويتها وحركيتها. وأيا كانت الفروق بين المنهجين، فإن المنهج البنيوي كامن في الشعرية دون أن يطغى عليها.

لكن يمتنى العيد تبالغ في شجب المنهج البنيوي لكونه موسوما - في نظرها - بـ «مكننة» البنية بتقليد طريقة صنعها وباعتبار هذه الطريقة مثالا يحتذى. هذا، وتلغي الناقدة كلية عناصر هذه البنية وعزلها وفرز بعضها عن بعض. إلا أنه من البديهي أن يتم إلغاء فعل الإنسان وإلغاء المعرفة إذا ما اكتفى المفكك بتقليد طريقة التركيب وحسب. من ثم نستنتج أنه من الممكن أن تحدث الناقدة العربية قطيعة مع المنهج البنيوي مع أن الجدلية الحقة تقتضي تحويله - حفاظا على موضوعيته وطابعه الوضعي - إلى الشعرية التي لا تلغي شعور المبدع الدافئ وخفقان قلبه الواعي المترائي من خلال جمالية فعله الإبداعي. هكذا تقفز يمتنى العيد من المنهج البنيوي إلى المنهج الإجتماعي الذي لا يفصل العمل الإبداعي عن سياقه الإجتماعي الذي نبت فيه دون المرور بالشعرية بوصفها التركيب الجدلي بين المنهج البنيوي والمنهج الشكلائي والجمالي لقول الناقدة العربية: «أضف أن مكننة البنية، أو إعادة تركيبها، انطلاقا من عناصرها المفرزة، ومن نظامها المضاء، هو فعل لا يولد الهيئة، بل يكررها. وهو بذلك لا يكتفي بإلغاء حرارة الفعل الإنساني ونبضه الحي، إذ يعزله عن حوضه البشري الذي ينمو فيه ويحيا، بل يعطل فعل البحث المعرفي نفسه بمعناه الكشفي، الخلاق، ويصير فعل تعرف، فعل تذكر للنموذج الجاهز الذي يعيد إقامته بعد عملية التفكيك، وانطلاقا من عناصر يجمعها». (ص : 60).

إن هذا الموقف من المنهج البنيوي لشبيه إلى حد بعيد بموقف روجي غارودي (Roger Garaudy) من البنيوية بوصفها مذهباً مجرداً لقول هذا المفكر الغربي: «بينما تزعم البنيوية المذهبية والمجردة أنها ترد كل واقع إلى البنية، من دون أن ترجع أبداً من البنية إلى النشاط الإنساني المولد لها، ومن دون أن تعترف أبداً، كما تقتضي ذلك بنيوية جدلية، بأن المنهج البنيائي لا يمكن أن يدل على كل خصوصيته إلا بتكامله مع



المنهج التكويني الذي كان هنري فالون في أرجح الظن أول من أعطى مثاله على صعيد العلوم الإنسانية .<sup>(1)</sup>

بيد أنه لا ينبغي تناسي أن مذهب البنيوية تجريدي ، بينما المنهج البنيوي إجرائي يكشف العلاقات والأنساق مثلما يكشفها المنهج الجدلي . والمنهج الجدلي الذي ستتوسل به الناقدة العربية هو المنهج البنيوي التكويني كما هو معروف لدى لوسيان غولدمان والمنهج الإيديولوجي كما عرف عند ميخائيل باختين لقولها : «لسنا هنا في معرض الكلام على النقد الحديث أو على اتجاهاته العدة بما فيها الاتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية والذي يشكل ، في حرصه على كشف المستوى الإيديولوجي في النص ، استمرارا للاتجاه الغولدماني (للقند السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية . . . ) لذلك أكتفي بالإشارة إليها لأقول إنني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوته العريضة» . (ص : 12) .

إذن ، ستشتغل يميني العيد - في المرحلة الأولى - وكأنها تمارس منهج البنيوية بحيث تبتدىء باستخلاص البنية الدالة وتفكك عناصرها ، ثم تحاول فهمها من خلال رصد العلاقات ومعاينة الأنساق التي تجمع هذه العناصر في وحدة كما تدل على ذلك المصطلحات البنيوية التي توظفها الناقدة مثل : البنية - النسق - النظام - العلاقات الداخلية ، كما ستمارس - في المرحلة الثانية - المنهج البنيوي التكويني بحيث تصل هذه البنية الدالة - كي تفسرها - بالبنيات التي تنطلق بالتدرج من المركز ثم تتسع حتى تشمل اللحظة التاريخية والأحوال الاقتصادية وما أفرزته من فلسفة وفكر وأدب ومن ثم ، ما أنتجته من تراكم معرفي وجدل طبقي وحوار اجتماعي كما تشير إلى ذلك العبارات التالية : الخارج - اللغة الغات - اللغات الكلام - الجماعي والفردى - مخزون الذاكرة التاريخية واللفظية - المراكمة والتداخل في قولها : «ليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه ، «الخارج» هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا متميزا ببنيته ، لما هو نسق هذه البنية ، هيأتها ونظامها ، وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليست إلا مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه «الخارج» في النص ، بل إن النظر في هذه

---

(1) روجي غارودي «البنيوية فلسفة موت الانسان» ترجمة جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 ، ص 13 .



العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، النظر في هذه العلاقات في النص.

ولكن ماهو الخارج ؟ هل هو الأحداث أم الوقائع المادية ؟ هل هو النصوص المرئية والمعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذلك، بالعين والجلد والأذن، بنبض الدم والجسد ؟ إنه كل هذا وأكثر منه، إنه اللغة اللغات، واللغات الكلام، الجماعي والفردى، المنتظم والفوضوي، الباحث عن نظامه والساعى إلى تهديمه . . . وهو، بهذا المعنى، كل مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية. الذاكرة لا بمعنى التذكر، بل كمستوى للمتخيل، وكعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته ويملك، في هذه الإستقلالية، قدرة على المراكمة والتداخل، هائلة». ( ص : 12 - 13 ).

وبعد هذا الإستجلاء الموجز لموقفها من البنيوية التكوينية، نتعرض - ثانية - لموقفها من المنهج الإيديولوجى لدى باختين (Bakhtine) الذي بحث في فلسفة اللغة من وجهة نظر ماركسية. تتجلى رغبة الناقدة في ممارسة هذا المنهج في تفسيرها التوضيحي لمراحله بقولها :

«فالقول بأن الأدب مادته اللغة يعني :

أولا : مقاربتة في مادته هذه على المستوى الإيديولوجى، وليس في هذه المادة كتركيب فواعدي، أو معجمي يهيكل النص، يحنطه بادعاء «الموضوعية» أو «العلمية» عن طريق التحليل والتفكيك. إن مقاربة القول على المستوى الإيديولوجى هي مقاربة في اللغة كتعبير، أو كصياغة حاملة للتناقض.

ثانيا : مقاربة القول الأدبى، لا في عزلته عن القول الآخر الناهض في حقول الثقافة، وفي بناها الفنية، مما هو مادته اللغة (الأدب بأنواعه) أو مما هو مادته غير اللغة، كاللون، والصوت.

نقارب القول الأدبى على المستوى الثقافى بالنظر في النص، في مادته اللغوية، فيها كتعبير، نقارب الإيديولوجيا في التعبير، قبل انتقال القول إلى بيئة شكله الأدبى، أو قبل أن يرى إليه في بنية شكله هذا، حيث يخلق القول الأدبى عالمه المحتمل، الذى يحل فيه التناقض أو الصراع المحمول في القول - اللغة كتعبير.

» ( ص : 73 - 74 ).

وهذا يعني - بإيجاز - أن الناقدة العربية ستقارب النص من منظور المنهج الإيديولوجي المتبلور في الخطوات التالية :

- 1 - الإنطلاق من المستوى الإيديولوجي للنص .
- 2 - وصف النص في حقله الثقافي العام .
- 3 - التعامل مع النص بطريقة تتعدى بنية الشكل إلى مضمون اللغة بصفتها تعبيرا عن التناقض .

بيد أن هناك مجموعة من الأسئلة تطرح في هذا الصدد :

- أ - ماهي أسس المنهج الإيديولوجي لدى باختين ؟
- ب - ما الإيديولوجيا ؟
- ج - هل يوجد هناك فرق بين التعبير اللغوي وبنية شكله ؟
- د - كيف تتجلى الإيديولوجيا في النص ؟

يتأسس المنهج الإيديولوجي لدى باختين على التناقضات المجتمعية المجسمة في أشكال التعبير المختلفة . وبعبارة أدق ، يجد الصراع المتجسد في تعارض الطبقات شكله الدال في اللغة (اللسان والكلام) أو في نسق الحديث وسياق التحدث العام . إن تقسيم العمال تبعا لتقسيم العمل ووفقا لقيمة الإنتاج ، تتولد عنه تراتبية في الإنتاج وعلاقته ، وتحكم الإيديولوجيا على هذا الإنتاج وعلاقته بمعايير تقييمية تتجلى في اللغة باعتبارها دلائل تتفرع إلى ثنائيات لقول ميخائيل باختين : «إن كل الأدلة خاضعة لمقاييس التقييم الإيديولوجي (أي : هل هو صحيح أو خاطئ ، أو مصيب أو مشروع أو حسن ؟ ... الخ) ، يتطابق مجال الإيديولوجيا مع مجال الأدلة : ويتوافقان بشكل متبادل . فحيثما كان الدليل كانت الإيديولوجيا أيضا . إن لكل ماهو إيديولوجي قيمة دلالية (سيمائية)» .<sup>(1)</sup> ويقول في مكان آخر : «في كل دليل إيديولوجي تصطدم قرائن قيمة متناقضة» .<sup>(2)</sup>

---

(1) م . باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، دار تبال للنشر ، البيضاء ،

1986 ص : 19 .

(2) نفس المرجع ص : 36 .

لا مرء أن قولة يمنى العيد تحليل لمراحل المنهج الإيديولوجي لدى باختين لقوله  
ب :

« 1 ) عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للدليل (بوضعه في مجال الـ  
«وعي» أو أي دائرة شاردة وغير معرفة) .

2 ) عدم فصل الدليل عن الأشكال المحسوسة للتواصل المجتمعي (باعتبار  
الدليل جزءا من نسق التواصل المجتمعي المنظم، وبأنه لا وجود له خارج هذا النسق  
إلا بوصفه شيئا ماديا) .

3 ) عدم فصل التواصل وأشكاله عن قاعدته المادية (البنية التحتية) . » (1)

هذا، وتعني الإيديولوجيا كل الأفكار والمعتقدات والتيارات المرتبطة بفترة  
تاريخية ما وبنظام اقتصادي معين وكذا بطبقة اجتماعية معينة . ويندرج ضمن هذا  
المفهوم الشامل مفهوم الإيديولوجيا السائدة والمستقلة . كما يتضمن مفهوم  
الإيديولوجيا السائدة معنى الميتافيزيقا الحديثة والأسطورة المعاصرة وكذا التحليلات  
التي تتناول أفكارا مفرغة من محتواها المحسوس ومجردات لا صلة لها بالواقع المادي  
المللموس . ويتضمن أيضا، وفي الآن ذاته، معنى الفلسفة الغامضة والسديمية  
المنبثقة عن مثالية ساذجة . (2)

وبما أنه لا وجود لأفكار بلا أشكال تعبر عنها، فإن الإيديولوجيا تتجلى كذلك  
وبصورة أعم، في اللغة المعبرة عن هذه الأفكار والمعتقدات والمذاهب الفكرية  
الكبرى . غير أن مفهوم التعبير نفسه في أمس الحاجة إلى توضيح . ولعل أحسن  
توضيح هو ما قدمه ميخائيل باختين ذاته بقوله : «إنه كل شيء يتجسد ويفصح عن  
نفسه - بعد أن يتم تشكيله وتحديد به بكيفية أو أخرى داخل نفسية الفرد - موضوعيا  
للغير بواسطة هذه الشفرة من الأدلة الخارجية أو تلك» . (3)

وبعبارة أجلى، يتكون التعبير من كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة أو نص . . . كما  
يختلف مفهوم التعبير عن مفهوم البنية في المظهر لولا تماثلها في الجوهر . إن التعبير  
بنية قد يختفي فيه أحد طرفي العلاقة ويتجلى الطرف الثاني في مثل قولنا : «حياة» .

(1) نفس المرجع، ص : 33 .

(2) «Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française», Paris, 1983, T : 3 p : 579-580.-

Paul Robert

(3) المرجع السابق، ص : 114 .

في هذا القول غابت كلمة «موت». أما البنية فهي تقتضي حضور طرفي العلاقة كقولنا : «حياة وموت». وعلى هذا الأساس، فإن المنهج البنيوي التكويني يتعامل مع الكلمة باعتبارها عنصرا في بنية سواء وجد العنصر الثاني أو فقد من العلاقة التي تحكم البنية. كل علاقة تنتج دلالة. تفهم هذه الدلالة ثم تفسر في ضوء الواقع المادي المحدد للوعي الطبقي الذي يجد تعبيره في باقي أشكال التواصل. أما المنهج الإيديولوجي فيتعامل مع الكلمة بوصفها دليلا سواء في حضور الثانية أو في غيابها. إن الحضور لديه - كالغياب - دال. وعليه، إذا كانت العلاقة مصرحا بها في المنهج البنيوي التكويني، فإنها في المنهج الإيديولوجي، ضمنية تارة ومصرح بها تارة أخرى. إنها روح البنية التعبيرية. على أنه إذا كان المنهج الأول يعتمد الدلالة البنيوية، فإن الثاني يعتمد السيميائية. غير أن الدلالة البنيوية والسيميائية تدعوان معا إلى ربط دلالة البنية الدالة ودلالة الدليل بالمرجع المادي.

تتجلى الإيديولوجيا - من وجهة نظر المنهج الإيديولوجي - في نوعية معرفة وقدرة وكذا فعل وملكية الراوي أو الشخصية الراوية أو الممثلة. أضف إلى ذلك القول الذي تثنى به هذه النوعية. كما تتجلى الإيديولوجيا في نوعية الأشياء المحيطة بالرواية والشخصيات ونوعية العلائق التي تصل بعضهم ببعض. لتذكر في هذا الصدد أن القول والصمت في الرواية فعل دال وأن هذه النوعيات جميعها لغة تتخذ شكلا سرد أو حوار مشهدي أو مناجاة حوارية...

تشخص الإيديولوجيا إذن انطلاقا من الشخصية وصفاتها وأفعالها وأقوالها وأفكارها، ومن الزمن والفضاء وكذا العلائق التي تربطها بباقي الشخصيات باعتبارها امتدادات أو نقائص لها. إلا أن الشخصية والصفات والأقوال والأفعال والأفكار والأزمنة والفضاءات بأشياءها بما فيها الحيوان والطير، لغة. إن الإيديولوجيا في العمل الروائي لغة اللغة. إنها اللغة الثانية التي تؤثر في المتلقي تأثيرا لا تتأتى متعته ولذته للغة العقلانية في الخطاب الاجتماعي والسياسي المباشر أو الخطاب الفلسفي المغرق في التجريد.

لقد أتاح البحث في إيديولوجيا النص الروائي ليمني العيد إمكانيات هائلة في التأويل. تستمد الناقدة العربية معايير هذا التأويل من نتاج «باختين» بصفة عامة ومن نقده لأعمال دوستوفسكي الروائية بصفة خاصة. وفي نظريات وممارسات «باختين» النقدية هذه، تمتزج الشعرية بالإيديولوجية. ومن هذا الإمتزاج تستخلص



يمنى العيد مفهوم «البنية الفنية الواقعية» الذي تأمل أن يتحقق في أعمال روائية عربية لقولها : «وهذا يوصلنا إلى نوع آخر من انحراف القول، إنه انحراف القول باتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد (وليس من الراوي). أي باتجاه بنية التشكيل الديالوجي، بنية الأصوات الصراعية، بنية البحث عن الشخصية وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة، بنية الخلق لعالم غير منسجم، لأنه في الواقع ليس كذلك، هذه البنية الفنية هي ما نرى تسميتها بالبنية الفنية الواقعية، والتي يمكن النظر إليها، ومحاولة كشفها، في بنية أعمالنا الأدبية (الروائية بشكل خاص) العربية». (ص : 77).

إن الناقدة العربية تطرح - في سياق حديثها عن مفهوم البنية الفنية الواقعية - إشكالية عبور الخطاب الإيديولوجي المباشر ذي الطابع السياسي والوعظي وذي النزعة الخطابية إلى بنية الشكل الفني الذي يخفي موقف الروائي الإيديولوجي. إنها إشكالية علاقة الروائي بالإيديولوجي. كيف تقول الرواية الإيديولوجيا دون السقوط في المباشرة؟ بأي طريقة يعبر الروائي عن موقفه الإيديولوجي دون تحويل الروائي، بما فيه القصصي والحكائي والسردية خاصة والأدبي عامة، إلى خطاب في علم الاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم السياسة؟

لقد طرح كثير من النقاد مثل هذه التساؤلات، وبما أن مبحثنا لا يمس سوى جانب من جوانب هذه الإشكالية وهو موضوع البنية الفنية الواقعية لدى يمى العيد، وبما أن المجال لا يتسع للبحث في جميع جوانب تلك الإشكالية، فإننا نكتفي بترديد - مع هؤلاء النقاد - قولتهم الموجزة والتي بإمكانها أن تصبح بدورها أطروحة للبحث : «إن أكثر الأعمال إيديولوجية ما كانت إيديولوجيته أخفى»<sup>(1)</sup>.

إن غاية أولئك النقاد هو أن يختفي الإيديولوجي في الفني وأن يختلف هذا عن ذاك. بيد أن الاختلاف الذي تنشده يمى العيد هو إنتاج بنية فنية تستمد واقعيتها من كونها تتميز عن بنية الإنسجام التي يغلب فيها صوت الراوي الواحد. وهذا يعني إنتاج بنية التناقض، بنية الصراع بحيث تعدد زوايا الرؤية والأصوات حتى تتحرر الشخصيات من صوت الراوي القامع والكابت وكذا الضاغطة والقاهر. ألا يعد هذا هروبا من الإيديولوجيا للوقوع فيها؟

(1) - Olivier Reboul «Langage et idéologie» P.U.F, Paris, 1980. p. 189.

إن مفهوم البنية الفنية الواقعية لدى الناقدة العربية هو مفهوم البنية الحوارية، مفهوم الإيديولوجيا النقيض لقولها : «من هنا كان ظهور هذا الصراع في القول السياسي أسهل، لأنه يبقى في حقله، ليس عليه أن ينهض في بنية شكل فني. إن نهوض هذا الصراع في بنية شكل الفني هو أمر مرتبط بمفهوم جمالي لبنية النص، بنية الإنسجام والوحدة، أو بنية التناقض والصراع. في بنية الإنسجام يغلب صوت الراوي الواحد (الأعمال الروائية الرومنطيقية مثلاً أو ما هو استمرار لها). في بنية التناقض تتعدد الأصوات بتعدد مواقع السرد - الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة، شخصيات تتحرك بذاتها، شخصيات لا يحكي عنها صوت واحد يحاول إيهامنا بأنها غير جاهزة، وتبقى كذلك بمجرد أن هذا الصوت قادر أن يحكي عنها، وبمجرد أنها ليست هي التي تتحرك، وتنمو، في نسيج العلاقات السردية نفسه (مثال هذا النوع من الشخصيات غير الجاهزة شخصيات دوستويفسكي). (ص : 74 - 75).

وقد يتحقق التحرر من الرؤية الفردية - في نظري منى العيد - حينما ستتحوّل «البنية الفنية» من «بنية الإنسجام» إلى «بنية التناقض» التي تدرك الواقع بعمق، أي أن تصير «بنية فنية واقعية». وإذا لم يتيسر لها ذلك، فستبقى أسيرة الإيديولوجيا المهيمنة. أما إذا تحولت بنية الوحدة إلى بنية التعدد، فسوف تعبر عن الإيديولوجيا النقيض لقول الناقدة العربية :

«إن الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو «الواقع» أو نحو بنية فنية واقعية.

ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحدة، التي هي، عادة، رؤية من موقع الإيديولوجيا المسيطرة، ذلك أن هذه الإيديولوجيا المسيطرة هي التي تخلق، في تاريخ سيطرتها على الأدوات الثقافية بنية الشكل الجمالية، إنها بنية صوت الراوي الواحد، الراوي الفرد الذي يرى العالم من منظاره في الموقع الاجتماعي، والذي تتوحد في رؤيته، القيم، تتوحد تحت الصفة الإنسانية العامة». (ص : 76).

ما أكثر التساؤلات التي تثيرها الناقدة في هذه النصوص ! من بين هذه التساؤلات :

- 1 - ما هو الفرق بين بنية الشكل الجمالية والبنية الواقعية ؟
- 2 - أيكفي نعت الأولى بالوحدة والإنسجام كي نقيم الحدود الفاصلة بين البنيتين ؟

3 - أيجدي في شيء وصف الأولى بالتصالحية والثانية بالصراعية للتمييز بينهما ؟

4 - هل كان رد الناقدة ردا مقنعا على السؤال الذي افترضته فطرحته بهذه الصيغة : « ألا ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحدة المناهضة للإيديولوجيا المسيطرة ؟ ، حينما أجابت قائلة : « أجل ، قد ، ينحرف القول في هذا الاتجاه ، وهنا يعاني القول الأدبي مشكلته ، التي هي خلق ، لا القول الجديد ، بل البنية الجديدة . ولذلك فهو يسقط في مستواه ، أي يبقى قولا يتحرك على المستوى الإيديولوجي ، من موقع النقيض . » (ص 76) ؟ وأي نقيض تعني يمني العيد ؟ هل تعني النقيض المرحلي الجدلي أو التقيض المتطرف الذي لا يتميز بشيء عن عن الأطروحة الأصل ؟

5 - هل يمكن الإقتصار على اعتبار البنية الأولى نتيجة الإيديولوجيا المسيطرة والثانية ثمرة الإيديولوجيتين ؟ وهل يتعلق الأمر بإيديولوجيتين أم بإيديولوجيات ؟ إيديولوجيات هي ما يجتمع في وعي واحد ! إذن فالقضية قضية وعي بالإيديولوجيات . ومادامت التخوم غائمة فيما بينها إلى حد أن ميشال سير (Michel Serres) يعرف الإيديولوجيا بقوله : « إن ما يسميه المرء إيديولوجيا ما هو أبدا سوى الخطاب الذي يرسم الموقع الذي يتموقع فيه من يتشبث بممارسة هذا الخطاب » .<sup>(1)</sup> ينبغي أن نطرح بدورنا السؤال التالي : هل أحاطت معرفتنا بالإيديولوجيا إحاطة كاملة ؟ هل أدركنا الغاية وبلغنا الهدف فوصلنا إلى النهاية في استقصاء أبعادها وتجلياتها ؟ إن الإيديولوجيا تغمرنا وتلفنا . تعترينا وتسبقنا حيثما سرنا . تعبرنا وتفكر فينا . تفكر بلغتنا أو نفكر بلغتها . تنعكس على أفعالنا وسلوكياتنا وإحساساتنا وكذا أذواقنا ورؤياتنا . كما تلون بأصباغها أقوالنا وأعمالنا بما فيها أعمالنا الأدبية عامة والروائية خاصة حتى في حالة كونها ديالوجية . إذن ماهي الديالوجية ؟ إنها تداخل اللغات ، وبعبارة أدق ، إنها حوار اللغات .

6 - إذا كانت الناقدة تتأرجح بين «بنية الشكل الجمالية» و «بنية الشكل» بعد أن حذفت منها صفة «الجمالية» ، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو : ما الفرق بين الجمالي والفني ؟ ألا توجد علاقة وطيدة بينهما ؟

(1) - Philippe Hamon «Texte et idéologie» p.U.F. paris, 1984, p. 58.

7 - ماهي أبعاد هذه التصنيفة الثنائية الناتجة عن المعيارية والموقف الإيديولوجي المسبق الذي تتجنبه الشعرية ؟ .

8 - ألا ينبغي - على النقيض من ذلك - وضع تصور ممكن لبنيات روائية محتملة ينهار فيها صرح هذه الثنائيات المنبثقة عن الإيديولوجيا المسيطرة بالذات ؟

9 - ألا يمكن لعمل روائي واحد أن يضم البنيتين معا مادامت الفروق غير واضحة بين ماهو جمالي وماهو فني ؟ ما المانع من أن يشكل ذاك العمل الروائي بنية وحدة وتعدد، بنية انسجام وتناقض، بنية صراع وتصالح، بنية فن وجمال، بنية صوت وأصوات ؟

لو رجعنا إلى مفهوم الحوارية الشاملة لدى «باختين» (يسمىها تودوروف «نظرية الملفوظ» (Théorie de l'énoncé) الذي يتضمن التناص (intertextualité) والتهجين (hybridisation) وتعدد الخطابات والأصوات إن على مستوى الحوار أو على مستوى السرد، وسواء في الشعر أو الرواية، لوجدنا باختين ذاته ينعت بالديالوجية حتى المونولوج الداخلي. <sup>(1)</sup> ألا يعد وصف باختين هذا تبديدا لسحب الثنائية بين المونولوجية والديالوجية ؟

ذاك هو ما استشعرته الناقدة العربية ولكنه بقي مجرد انطباع ينتظر - باعتباره مشروع شعري آتية - البنية الموضوعية . ويتجلى هذا الانطباع الذاتي ذو الموضوعية الجنينية في قولها : «إن هذه البنية ليست هي بنية القول الذي يعبر إلى متخيل عالم منسجم، أو إلى عالم يحل تناقضه في متخيل، من موقع هذه الرؤية الواحدة ( . . . ) بل هي بنية القول الذي يعبر إلى متخيل عالم آخر، عالم يخلق بنيته التي تكون ديالوجية أو قد تكون غير ذلك، والتي قد تكون بنية لها، بما تتميز به، صفة الواقعية» . (ص : 81) (التشديد مني) .

هذا، وترتبط البوليفونية بالمنظور الإيديولوجي كما ذهب إلى ذلك أو سبنسكي (Uspenski) الذي وضع الشروط التالية ليتحقق تعدد الأصوات في الرواية :  
«(أ) - عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل .  
(ب) - يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة

(1) - T. Todorov «Mikhaïl Bakhtine - le principe dialogique» seuil Paris, 1981.



في الحدث. أي بعبارة أخرى ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

(ج) - أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للإيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها.<sup>(1)</sup>

هكذا يكون سؤال الحداثة على النحو التالي : ألا يحاول مبدأ الحوارية القضاء على مبدأ الحبك (\*) ؟ أليست الدعوة إلى الحوارية سوى دعوة إلى الوعي بهذه الحوارية ؟

نستنتج مما سبق ذكره أن يمني العيد قد ارتدت عن البنيوية أو عن شعرية النص كما عرفت عند جينيت وتودوروف إلى شعرية القول كما عرفت عند باختين والتي ما فتئت تتحرك في إطار الشكلانية رغم محاولة «باختين» تجاوزها بأطروحة «الإيديولوجيا». وعلى هذا الأساس، ألا يعتبر موقف يمني العيد من البنيوية هو موقف «باختين» من الشكلانية ؟

---

(1) سيزا أحمد قاسم «بناء الرواية» ، ص : 135 - 136 .

(\*) اصطلاح عليها بول ريكورب (La mise en intrigue) في المرجع السابق، ص : 146 .

## خلاصة

اتضح لنا من خلال هذا الجرد المتأني لـ «لتنظيرات» في واقعها وآفاقها، أن سمر روجي الفيصل سيستخدم كل المناهج التقليدية (المنهج الإنعكاسي والتفسيري والتأويلي الفلسفي والإنطباعي) تقريبا إلى حد يبدو فيه المنهج البنيوي، في عمله الضخم، كما تبدو الأضواء المثبوتة والمتألقة في الليلة الظلماء.

أما خالدة سعيد، فإنها ستمارس المنهج البنيوي كما يتبين ذلك من المصطلحات البنيوية التي استعملتها في «تنظيرها» التفسيري والتوضيحي. إلا أن ممارستها هذه، ستكتسي صبغة خاصة لأن اهتمام الناقدة العربية سينصب - لا محالة - على الدلالة أكثر من البنية. كما أنها سوف لن تتخذ - على النقيض من ذلك - البنية الشاملة، بل معنى بنية جزئية معبرا إلى الدلالة موظفة المنهج التأويلي العارف والمحيط علما بكل شيء مع أن هذه المعرفة المطلقة وهذا العلم الذي لا تحده النسبية أمر مستحيل.

هكذا يتجلى لنا أن الناقلين سيمارسان ماشاع في النقد العربي شيوعا غير مؤسس حتى أصبح يعرف بالمنهج التكاملي. لذا سيحدث لهما ما حدث لباقي الإنتقائين الذين يقبلون، بنفس الحماس، التحليل الأدبي الذي يستوحي أدواته من الحقول الأخرى كالحقل اللغوي والنفسي والاجتماعي والفكري. من مبررات هؤلاء أن موضوع هذه الحقول واحد هو الأدب. بيد أن وحدة العلم لا تتكون من وحدة الموضوع. ليس موضوع العلم معطى في الطبيعة وإنما هو نتيجة بناء. فتحليلات فرويد لا تنتمي إلى «علم الأدب» بقدر ما تنتمي إلى علم النفس التحليلي وكذا تحليلات بليخانوف، فهي تصنف ضمن علم الاجتماع الإقتصادي. إذا تأتي لها أن تشتمل على جودة ما، فإنها تنتسب - إذاك - إلى علم الأدب لا إلى تعليق أدبي متسبب. كيف يتم حشر تحليل نص أدبي تحليلا نفسيا أو اجتماعيا في صلب علم الأدب إذا كان غير جدير حتى أن يعد جزءا من علم النفس أو علم الاجتماع؟<sup>(1)</sup>

(1) T. Todorov «poétique» seuil, points, 1968, p : 22-23.

لو استخدم الناقدان العربيان المنهج الحديث المعروف بالمنهج البنيوي التكويني، لكان هذا الاستخدام أقرب إلى توظيف يمى العيد للمنهج البنيوي أو الشعرية إلى جانب المنهج البنيوي التكويني والمنهج الايديولوجي كما عرف لدى باختين لقولها : «إنه مسار تقاطع، ويتقاطع مع «الواقعية» في ذهابها باتجاه المرجع، كما يتقاطع مع «الأدبية» في ذهابها باتجاه النص، في قوانينه الداخلية، وباتجاهاته في شكلية، من لو كاش إلى باختين إلى غولدمان، وفي هذا التقاطع ومعه، وفي هذه الافادة من الانجازات القائمة في ميدان الممارسة النقدية الحديثة، من المفاهيم البنيوية، ومن علم الألسنية، ومن علم المعاني، ومن علم الدلالات، ومن علم سوسولوجيا الأدب، وسوسولوجيا القراءة.. كان هذا المسار النقدي القلق، الباحث في النصوص الأدبية عن معرفتها في بنيتها الأدبية. ولئن كان مع غولدمان أميل إلى السوسولوجيا، فإنه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكن تسميته بـ «واقعية البنية الفنية». (ص. 68).

من خلال هذا المقطع النقدي، يتضح أن الناقدة العربية لا ترصد، في ربطها دلالة البنية بالواقع الاجتماعي، الائتلاف والاختلاف بين البنيوية والأدبية. كما لا تبرز كون الأدبية تعتمد الألسنية والأسلوبية والنحو والبلاغة لمقاربة النص باعتباره ظاهرة قائمة بذاتها. وفضلا عن ذلك، لم تشر إلى أن ناقد الأدب يدمج هذه الظاهرة - أثناء وصفها - في بنية مجردة أوسع وأشمل هي بنية الأدب، ثم يستخلص الخصائص الشكلية والمميزات الجمالية باعتبارها العناصر الأدبية التي تجعل تلك الظاهرة منتمة إلى حقل الأدب. وبعد إجابته المستفيضة والدقيقة على ماهية الأدب باعتبارها حصيلة التراث والثقافة وكذا المشاقفة والوعي الناتج عن الأوضاع الاجتماعية، يقارن الظاهرة الأدبية بماهية الأدب تلك ويصوغ هذه المقارنة في نظرية. فإذا اطلع المبدع على هذه النظرية، سيحولها إلى ممارسة تجد حقيقتها في عمل روائي مغاير. هكذا تتموقع ممارسة ناقد الأدب في قلب جدلية الوصفية والمعارية. بيد أن يمى العيد لم تقتنع بالأدبية بصفاتها منهاجا معاصرا يغوص في أعماق جمالية الظاهرة الأدبية لاستخراج الدرر الأدبية ليصفها ثم يجري مقارنة بينها وبين مفهوم الأدب القائم والممكن بحيث تصير هذه المقارنة المهاد النظري لكل إبداع آت لقولها : «إن الأدبية تبدو غير مقنعة» (ص : 67)، غير أن السؤال الذي يفرض نفسه هو : هل الأدبية غير مقنعة أم غير مفهومة ؟

لعل عدم الفهم المعمق والإستيعاب الكامل لمضمون الأدبية هو الذي جعل الناقدة العربية ترد عنها إلى الفنية أو الشكلائية كما عرفت عند باختين بحيث

تتجاوز البنية الأدبية وجمالياتها التعبيرية إلى تفسير دلالتها تفسيراً اجتماعياً أو إيديولوجياً.

ومن هذا المنطلق، تتميز عنها نبيلة إبراهيم سالم لتوقها إلى دراسة القصص الجمعي والنص الروائي اعتماداً على نظرية التواصل التداولية لا كما عرفت عند باختين، وإنما كما عرفت عند جاكوبسون، وعلى منهج بروب ذي الوحدات الوظيفية المستخلصة من استقراء الحكايات العجبية ومنهج غريصاص في تحليلاته البنيوية والدلالية والسميائية. إلا أن القلق هو النتيجة الطبيعية لمحاولة استخدام كل هذه المناهج دفعة واحدة.

هذا هو مطمح موريس أبو ناضر الذي سيستند، في ممارسته، إلى نظرية المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية على صعيدي الجملة والنص وتبعاً لمستويات الوظائف والأعمال، وحسب نسق بنيوي دلالي ودليلي.

أما سيزا أحمد قاسم فتستهدف تحليل مكونات الخطاب الروائي متوسلة بالمنهج البنيوي وبشعرية جينيت وأوسبنسكي.

لولا بعض الفروق الدقيقة لكان هدف سيزا أحمد قاسم هو هدف سعيد يقطين الذي يتطلع إلى دراسة البنية السردية من زاوية المظهر القولي وإلى دراسة المظهر التركيبي في إطار نظرية التلقي.

إذا كان هذا هو موقف النقاد العرب من المنهج البنيوي بصفة أشمل، فما هو موقفهم من الشكل والمضمون؟



## الفصل الثاني

من ثنائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية في الأعمال النقدية الآتية :

1 - «ملاحم في الرواية السورية» لسمر روجي الفيصل .

2 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم .

3 - «حركية الإبداع» لخالدة سعيد .

4 - «في معرفة النص» ليمنى العيد .

5 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم .

6 - «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبو ناضر .

7 - «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين

بعدما وقفنا على رغبة بعض النقاد العرب في ممارسة المنهج التكاملي لتأويل الدلالة ورغبة البعض الآخر في ممارسة المنهج البنيوي ، نتعرض الآن لنظرة جميع النقاد العرب إلى الشكل والمضمون .

إن البحث عن وحدة الشكل والمضمون من وجهة نظر البنية ، بحث إجرائي ومحك يتيح التعرف على مستوى استيعاب ومدى تمثل النقاد العرب للمنهج البنيوي ، كما يشير إلى الكيفية التي ستم بها ممارسة هذا المنهج في نقد الرواية . وعلاوة على ذلك ، سيكشف نوعية رؤية هؤلاء النقاد إلى هذا الجنس السرد - حوارى الطويل بالإجابة على السؤال الآتي : أهى رؤية أحادية أم ثنائية البعد ؟ أهى رؤية تصل أم تفصل بين عنصري البنية ؟

وقبل الإجابة ، يقتضى الأمر طرح السؤال التالى : ماهى الثنائية ؟ ولمقاربة مفهوم الثنائية ، يستلزم الأمر التمييز بين موقفين مختلفين تتخذهما الذات فى نظرتها إلى العالم :

أ - موقف الناظر إلى ذات أو موضوع ذي جانبيين متصلين من جانب واحد وحسب . إنه موقف ذو بعد واحد أو موقف أحادي البعد وأغرق في الثنائية .  
ب - موقف من يدرك جانبي الموضوع ولكن يراها منفصلين بحيث يصب اهتمامه على الجانب الأول حتى إذا فرغ منه ، انتقل إلى الجانب الثاني . إنه موقف ثنائي البعد إذ يغفل العلاقة الجدلية القائمة بين جانبي الموضوع لكونها يشكلان وحدة دينامية . إن الرؤية التي تنظر إليهما في وحدة رؤية غير ثنائية بل رؤية جدلية .

بعد هذه المقاربة التذكيرية بالموقف الثنائي والموقف الجدلي ، يمكن التساؤل عن نوعية الرؤية إلى الشكل والمضمون لدى سمر روجي الفيصل في نقده للرواية .

يصرح الناقد بوجهة نظره في قضية هذين المكونين الروائيين الكبيرين في قوله : «ولأن الرواية نسق من الألفاظ يعبر عن مضمون معين ، فلقد التزمت بتحليل [مضمون] الرواية أولاً ثم حاولت قياس مدى تعبير الشكل الفني عنه . وكان فصلي بين الشكل والمضمون افتراضياً بهدف تيسير التحليل ، ولم يكن نابعا من إيماني بإمكانية وجود الفصل [بينهما] في واقع الرواية المدروسة . ذلك أن تقويم الشكل يرتبط بمدى أدائه لوظيفته ، أي بمدى تأثيره في القارئ تبعاً لعناصر الإنسجام والوحدة والاتساق الموجودة فيه ، القدرة على إيصال المضمون أو تبيان خلله ، ويلاحظ القارئ أنني انصرفت - في كل رواية - إلى أبرز نقاط الشكل الفني ، فقست مدى تعبيرها عن المضمون» . (ص : 7 - 8) .

من خلال هذا الخطاب النقدي العام ، نستشف المنهج الذي سيمارسه الناقد على معنى ومبنى العمل الروائي . كما نستشف بوضوح أن الرواسب النقدية العربية الماضية لا تزال عالقة بذهن سمر روجي الفيصل الذي تأثر من سبقه من النقاد القدامى منذ ابن قتيبة إلى يوسف نجم . ذلك لكونه لم يتخلص بعد مما نفذ إلى لاوعيه واستقر فيه من خطابات نقدية ما برحت تردد في العصر الحديث ما كان سائداً في العصور القديمة . كما أنه لم يتفحص التراث النقدي حتى يستخلص الجيد منه وحتى لا يقتصر على رؤية نقدية دون أخرى مناقضة لها أو يتجاهل تجاهلاً كلياً النقد «البنوي» العربي كما عرف لدى عبد القاهر الجرجاني . لو اعتمد سمر روجي الفيصل هذا الأساس النقدي المتقدم في تراثنا النقدي ، لتخطى الثنائية التي تسم بميسمها المنهج النقدي القديم المؤسس على القياس . لكنه راح يتوسل - على عكس ذلك - بالمنهج اللغوي والبلاغي الذي يوظف المصطلحات البلاغية توظيفاً تعوزه

الدقة . فمصطلح المساواة - مثلاً - يتنازع دلالاته مصطلحان بلاغيان آخران غير دقيقين بدورهما هما : الإيجاز والإطناب مثلما يتنازع مصطلحا الإنسجام والتنافر شكل ومضمون الرواية .

فعلى الرغم من اعتراف الناقد بأن الفصل بين الشكل والمضمون مؤقت ولغاية غير صادرة من أعماقه وهي «تيسير التحليل»، فإن لغته تحمل في طيها دلالات ومفاهيم تحدد تصوره وتكشف عن موقفه الازدواجي من بنية العمل الروائي . وحسب الحقل الدلالي الاستبدالي والإيجائي، فإن كلمات قياس وإنسجام واتساق ووحدة التي يمكن استبدالها بالمساواة والتساوي والمستوى والتطابق والتعادل وكذا التآلف والاقتران والالتحام والتناغم، تستلزم شيئين منفصلين كما توحى بذلك صيغة «تفاعل» التي يتشكل منها معظمها . وعلى العموم، فدلالات هذه الكلمات تشير إلى الرؤية الثنائية التي تطالب بالتطابق بين شيئين لا تفاوت بينهما . هذا، وإن مقولتي الإيجاز والإطناب ضربان من الوهم والخيال ومصيرهما إلى زوال من خقل البلاغة . لماذا ؟ لأنها يتأسسان على التأويل الدلالي ويتضمنان أيضاً ثنائية . قد تنفرد مقولة المساواة بالاستمرارية والخلود، بل يمكن أن تصير من المسلمات والبدييات التي تنكر كل برهنة واستدلال، شريطة أن تتحول دلالتها مما يفهم من معادلة  $1 = 1$  إلى ما يفهم من معادلة  $1 \times 1 = 1$  . على هذا الأساس، فمعنى المساواة يصبح هو الوحدة التي يندغم فيها شيئان فيصيران شيئاً واحداً . في هذه الحال، سترفض المساواة كل نفي أو إثبات . أما الإيجاز، فلقد كان يدل قديماً على أن الشكل أصغر من المضمون بينما كان الإطناب يدل على أن الشكل أكبر من المضمون . كما كانت المساواة تدل - باعتبارها مرحلة وسطى - على التساوي بين الشكل والمضمون . لا وراء إذن في أن أساس هذا التصور هو القياس الذي كان ينظر إلى اللفظ والمعنى منفصلين ويتعامل معهما كطرفي معادلة . هكذا يتناول كل طرف على حدة، ويقيس هذا بذاك في ثنائية لن يتصل طرفاها أبداً . كما أنه لا جدال في أن مثل هذه اللغة تذكر بلغة الفقه السائدة في كل المجالات المعرفية في تاريخ الثقافة العربية القديمة . لذا تختلف الرؤية الحديثة عن الرؤية القديمة في هذا التصور . وحسب الرؤية الحديثة، لا وجود إلا للوحدة سواء في حالي الإيجاز والإطناب أو في حالة المساواة .

وإذا حاولنا أن نتأمل أكثر، سنجد أن الرؤية القديمة وليدة تصور مثالي شبيه بالتصور الهيجلي الثنائي الرومانسي الذي يفصل الروح عن المادة في عرضه لتطور الفن عبر التاريخ . رأى هيجل (Hegel) أن المادة، في النحت القديم، كانت طاغية

على الروح ولم يتحقق الإنسجام بين المادي والروحي سوى في الفن اليوناني . أما في العصر الحديث، عصر الرومانسية، فقد اختل التوازن إلى حد سيطرت فيه الروح على المادة .

غير أن هيغل قد تراجع عن هذا الموقف المثالي في كتابه حول الجدلية فأكد أن التناغم هو السائد بين المادي والروحي .

أما سمر روجي الفيصل، فقد استمر يطالب - برؤية ثنائية معيارية - بالتطابق بين الشكل والمضمون لقوله : «وعلى أية حال فمقاس الشكل الفني لم يأت مطابقا لمقاس المضمون» . (ص : 156) . كما ينظر إليهما كطرفي معادلة لا حل لها في قوله : «إن المنزلة الخاصة التي تحتلها رواية «وردة الصباح» نابعة من كونها حققت المعادلة الصعبة بين المضمون والشكل .» (ص : 13) .

وانسجاما مع الرؤية المنهجية النقدية العتيقة، اعتبر الناقد الشكل وعاء والمضمون محتواه . وما حديثه عن الجدلية، إلى جانب الثنائية، إلا ثنائية جديدة تولدت عن الأولى ولن تقتلع جذورها سوى إذا تم الوعي بالتحام الشكل والمضمون في بنية واحدة . إن الوعي بوحدة عناصر البنية هو الذي سيقضي على كل ثنائية . كما أن الوعي بالوحدة بين المبنى والمعنى لا يعد مقياسا للنجاح أو الفشل لأنه شيء قبلي وبدهي بحيث يستحيل أن يكون موضوعا للبحث البعدي خلافا لما جاء في قول سمر روجي الفيصل : «ومادما نؤمن بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون فمن البدهي أن نحاول سبر الشكل في كونه استطاع حمل المضمون المطروح في الرواية أو أخفق في ذلك» . (ص : 52) .

إن رحلة الناقد للبحث والكشف رحلة إشكالية لأن الطريق انتهت حيث بدأت الرحلة . لا يبحث المرء عما هو كائن بقدرما يبحث عما ينبغي أن يكون . إن رحلة البحث عن المعلوم مستحيلة وممكنة لارتداد آفاق المجهول . بداهة، يكون البحث عن الغياب لا عن الحضور .

إن لكل شكل مضمونه مهما تكن حدوده .

إذا كان المضمون هو مجموع المعاني المعبر عنها، فإن هذه المعاني لا نهائية في



التفكير التوليدي والتأويلي الفلسفي التأمل. والشكل لا محالة - إذاك - قاصر على حمل المضمون اللانهائي .

لا يكون الشكل قاصرا إلا في وعي الناقد المؤول الذي لا ولن يقنع بمضمون الشكل .

أما الناقد الذي يعتبر الشكل مضمونا والمضمون شكلا ، فهو يدرك بحق العلاقة الجدلية القائمة بينهما . وحسب الرؤية الجدلية لدى هذا الناقد ، فإن قصور المضمون تابع لقصور الشكل . وحتى في حالة كون الناقد بنيويا تكوينيا لا يقتنع بفهم البنية ، فإنه يتعذر عليه ، في هذه الحال ، حصر أصولها واستقصاء جذورها التكوينية مهما يعمل الفكر لتفسير دلالتها لتطور العصور وأخذ لاحق عن سابق إلى ما لانهاية له .

ينتج عن ذلك كله ، أن سمر روجي الفيصل ناقد غير بنيوي لكونه لا يدرك مفهوم البنية إدراكا عميقا ولكونه يحكم على الشكل بالعجز عن الإفصاح عن المضمون بقوله : «قصور الشكل الفني في التعبير عن مضمون الرواية» . (ص : 295) . إنه ليتخذ المضمون مقياسا للحكم على الشكل إذ يستعمل مصطلح «المستوى» الدال على التساوي الحاصل بينهما وكأنهما شيئان وضع في كفتي ميزان في قوله : «ولقد جاء الشكل الفني على مستوى المضمون ( . . . ) وجاء المضمون على مستوى الأسلوب» (ص : 353 - 355) . يدل هذا القول أيضا على أنه يتعامل معهما وكأن هذا ليس هو ذاك . إنها رؤية عزل وفرز . هذا ، وإن ذلك الحكم على الشكل والمضمون لا يعتبر حكما بقدر ما يعتبر إقرارا بحقيقة وهي ائتلافية الشكل والمضمون .

ورغم اطلاع الناقد على بعض النظريات البنيوية لدى معاصريه مثل خلدون الشمعة ، فإنه - حتى في الممارسة - يبدأ بتحليل المضمون ويفسره من الوجهة الاجتماعية والفلسفية . . . كما أنه يطرح ، قبل الشروع في دراسة الشكل ، السؤال اللازمة : «مامدى تعبير الشكل عن مضمون الرواية ؟ » الذي يردده عددا من المرات يساوي عدد الروايات المنقودة (23 رواية) بحيث تمتد فترة الإنتاج المختارة إلى أن تبلغ عشرة أعوام حسب ماجاء في المقدمة التي يقول فيها : «إن الاختيار قد وقع على العقد الأخير (1968 - 1978) ليكون ميدان البحث كما يلاحظ أن هناك اختيارا لثلاث وعشرين رواية سورية » . (ص : 5) .

أما سيزا أحمد قاسم، فقد عبرت عن وجهة نظرها في مسألة الشكل والمضمون في سياق حديثها عن تأثير نجيب محفوظ بمدارس أدبية مثل واقعية بلزاك وطبيعية زولا ومدرسة الروائيين الإنجليز، ومن ثم، بما أدلوا به من آراء حول الإبداع الروائي. وتسمى وجهة نظرها هذه إلى موقفها الثنائي من تلك المسألة. يتجلى هذا الموقف في التقديم الذي وضعته لأطروحتها التي تنتمي إلى حقل الدراسات الأدبية المقارنة. في هذه الأطروحة، تقارن الناقدة بين أدب نجيب وأدب الغرب انطلاقاً من الشكل الذي تقول فيه: «وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بهذه المدارس، فهذا التأثير لا يكون في العموميات من حيث الأفكار والموضوعات أو التيمات مثل فكرة الوراثة عند زولا أو نقد المجتمع عند بلزاك أو عرض أسرة برجوازية عند جلزوردي، فإن مثل هذه الأفكار مطروحة على قارعة الطريق كما يقول الجاحظ في تناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها، بالإضافة إلى أنها موجودة في مجالات مختلفة غير الأدب. أما الأساس بالنسبة لعناصر التأثير، فيكمن في المعالجة والأسلوب لا في الفكرة العامة أو الموضوع، والأدلة الوحيدة المعتمدة يجب أن تتجلى في النصوص الأدبية نفسها بكونها بناء لغويًا متكاملًا، والذي يهنا هنا هو التقنيات والأساليب والأبنية حيث إن الذي نناقشه هو ظهور شكل أدبي جديد لا انتشار أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة». (ص: 18).

من خلال دلالة هذا الخطاب، «التنظيري»، يظهر أن رؤية الناقدة إلى العمل الروائي واقعة تحت تأثير مقولة الجاحظ المشهورة والموسومة بالثنائية لتفريقها بين اللفظ والمعنى لا تحت تأثير مقولته الثنائية المغمورة والنافية للثنائية بينهما والقائلة بتشاكلهما في قوله: «إلا أني أزعم أن سخيّف الألفاظ مشاكل لسخيّف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيّف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل والفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني». <sup>(1)</sup> ولقد تصدى الجرجاني للرد على الجاحظ في مقولته الأولى المشهورة لدحض وتفنيده مذهبها بقوله: «وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت إذا طلبت المعنى فحصلته احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة وذلك محال». <sup>(2)</sup>

إذن، تؤكد قوله عبد القاهر الجرجاني أنه يستحيل أن توجد أفكار «ملقاة على قارعة الطريق» بغير أشكال أدبية أو غير أدبية، شفوية أو كتابية تعبر عنها. لا أفكار

(1) عمرو بن بحر الجاحظ «البيان والتبيين»، مكتبة الخانجي، مصر، 1960، ج 1، ص: 145.

(2) عبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز»، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص: 49.

إلا وهي أشكال مطروحة على الرصيف أو خلف واجهات المكتبات أو على رفوف الخزانات أو متداولة في المدارس والجامعات، في مجالس الليل والنهار، في الشوارع والمقاهي، في المنازل والأندية... لذا، فما البحث في الأشكال سوى بحث في الدلالة المحايثة لها، وما من شكل إلا وهو دلالة كما أنه مامن دلالة إلا وهي شكل. نتلقى هذا الشكل إما بطريقة شفوية (خبر، قول، مقولة، مثل، حكمة، حكاية، نشيد، أغنية...) وإما بطريقة كتابية (جريدة، مجلة، رسالة، كراسة، كتاب...) حتى حينما نكون في حالة صمت، فإن الصمت يتكلم إذ تتخذ الدلالة شكلها التعبيري في الذهن كما تتخذ شكل ملفوظ عند التلفظ. هكذا يتحول «الصمت» إلى أصوات دالة لحظة اشتغال جهازنا الصوتي للتعبير عن أفكارنا شفويا، أي بأشكال شفوية. أما في الكتابة، فتصير أفكار الأشكال الذهنية غير المرئية، أشكال أفكار مرئية. وعلى هذا الأساس، فوجود الأفكار بغير أشكال، ضرب من الخيال. وانطلاقاً من هذه الحقيقة، فإن البحث الممكن والموضوعي الذي ينبغي أن يتوجه إليه الأهتمام، هو البحث عن درجة الأدبية في هذه الأشكال.

أما خالدة سعيد، فهي تخالف وجهة نظر سيزا أحمد قاسم بتحويلها - من منظور بنيوي - ثنائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية غير المنفصمة العناصر بحيث صار الشكل لديها مضمونا كما هو الشأن لدى تودوروف الذي قال: «إن أحد أسباب وجود مفهوم البنية هو هذا السبب بالذات: تجاوز ثنائية الشكل والمضمون القديمة، لاعتبار العمل الأدبي في كليته ووحدته الدينامية».<sup>(1)</sup>

وتجدر الإشارة هنا أيضا إلى أن الناقدة لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزته حينما اعتبرت الشكل موقفا حيويا يعبر عن نظام العلاقات المتفاعلة في النص الروائي إذ قالت: «لا وجود لما يسمى عادة بالمضمون والشكل. فنحن إزاء الشكل - المضمون. لأن ما يسمى عادة بالشكل، يتخذ هنا طبيعة جديدة، يصبح موقفا ونظاما للعلاقات، نظاما للحركة». (ص: 100).

وإذا ما انتقلنا من موقف خالدة سعيد إلى موقف يمى العيد من قضية الشكل والمضمون، فإننا سنلاحظ أن هذه الأخيرة تسير في ذات الاتجاه إذ تؤكد - من منظور الواقعية في الأدب - أن واقعية الرواية كامنة في بنيتها لا في شكلها أو مضمونها.

---

(1) - Tzvetan Todorov «Introduction à la littérature fantastique» Seuil, points, Paris, 1970, p: 100.



تدعم الناقدة نظرتها البنيوية هذه إلى العمل الروائي ، بفكرة مؤداها أن إحداث أثر واقعي في المتلقي رهين بوحدة الشكل والمضمون . ذلك أن الأثر الواقعي ناتج عن دينامية البنية الروائية كلها لقول يمني العيد : «إن واقعية النص ليست في «مضمونه» ولا في «شكله» ولا في الرؤية فيه ، بل هي في قدرة بنية النص على إنتاج أثر واقعي .» (ص : 85) . تعود جذور تلك الفكرة - ولا شك - إلى نظرية التلقي التي لمستها الناقدة هنا لمسا خفيفا لا يدعمه وعي نقدي عميق بجميع أبعادها على مستوى البنية والدلالة .

إن الشكل - في نظر الناقدة - هو الذي يحتضن الدلالات التي يجب على النقد - متوسلا بالمنهج البنيوي - إبرازها من خلال العلائق الدينامية لعناصر البنية كما يتجلى ذلك في قولها : «معتمدا المنهج البنيوي ، يستطيع النقد أن يضيء بنية النص ، أن يرى حركة العناصر ، وأن يصل إلى الدلالات فيه» . (ص : 38) .

إذا كان هذا هو موقف يمني العيد من تلك القضية ، فما هو موقف نبيلة إبراهيم سالم منها ؟

إن موقفها امتداد لموقف يمني العيد . ذلك أن نبيلة إبراهيم سالم توحد بين اللغة والدلالة . لذا ، يعتبر موقفها موقفا بنيويا مناهضا لموقف الناقد التقليدي الذي ينظر إلى الدلالة مستقلة عن لغتها . وموقف هذا الناقد التقليدي موقف عبثي يبحث عن التطابق المتحقق مسبقا بين اللغة والدلالة ويجعل من هذا التطابق أفقا للانتظار ومعيارا للحكم رغم كونه تحققا قبليا في بنية الرواية لقول الناقدة : «انقضى زمن دأب فيه نقاد القصة على الفصل بين لغتها ومحتواها ، واكتفوا بدراسة القصة من ناحية عناصرها التقليدية وهي حبكتها وعقدتها وشخصوها ، وعلاقة هذه الشخصيات بعضها ببعض ، وذلك بقصد الكشف عن مغزاها . وكل ما يطلبه الناقد في هذه الحالة من لغة الرواية ، هي ألا تكون متناقضة أو متعارضة مع مضمونها» . (ص : 25) .

ومثل جميل شاكر وسمير المرزوقي ، فإن مورس أبو ناضر لم يثر هذه المسألة لاعتباره إياها مجرد مشكلة وجدت حلها في النقد البنيوي . لذا ، حاول تفادي مصطلحي الشكل والمضمون ليعوضها بمصطلحات بنيوية استعارها من جماعة Mu التي اقتبستها بدورها من لويس يلمسلاف مثل : شكل التعبير ومادته وشكل



المضمون ومادته لقول الناقد : « هذا التوضيح نستعيه من » جماعة M ، التي استعادت التمييز الذي اقترحه لويس يمسلاف (L.Hjelmslev) بين شكل التعبير forme d'expression ومادته من جهة ، وشكل المضمون forme de contenu ومادته من جهة ثانية وعبرت عنه بالشكل التالي :

( . . . )

#### بنية الدلالة الألسنية

الشكل	المادة	
الكلام السردي	الرواية - الفيلم الصور المتحركة	التعبير
القصة بحد ذاتها	عالم الواقع والخيال - أحاديث واقعية أو متخيلة	المضمون

الرسم الثاني . « (ص : 21 - 22) .

أما سعيد يقطين ، فيكتفي في هذه المسألة بإشارة موجزة إلى تبنيه المنهج البنيوي في تحليل بنية النص وتفكيك عناصرها وكذا الكشف عن مكوناتها لقول الناقد : « ولعل الدلالة ذاتها ، هي التي جعلت العديد يسم القراءة الجديدة بـ «الشكلية» ، وهو لا يرى فيها إلا جانب إغفالها المضمون أو المحتوى الذي تحمله التجربة ، متغاضيا بذلك عن إمكاناتها الهائلة كإنتاج ، في الكشف عن المحددات العميقة والبنوية التي يقوم عليها العمل الأدبي . » (ص 24) .

وعليه ، فإذا كان هذا هو مفهوم البنية في نقدنا العربي ، فما هو مفهومها في النقد الغربي ؟

تلتحم البنية بشكلها التحاما صارما بحيث لا يشكلان معا إلا شيئا واحدا. يتجلى ذلك في التعريف الدقيق الذي يعطيه بروب (Propp) لمصطلح «المورفولوجيا» ليدل به على العلم الذي ينفرد ويختص بدراسة الأشكال. ثم يضرب لذلك مثلا بعلم النبات الذي يدرس العناصر المكونة للنبات من حيث علاقة بعضها ببعض ومن حيث علاقتها بالمجموع في قوله : «إن لفظ المورفولوجيا يعني دراسة الأشكال. في علم النبات، تتضمن المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة لنبته ودراسة علاقة بعضها ببعض وبالكُل، وبعبارة أخرى، دراسة بنية نبته»<sup>(1)</sup>.

غير أنه إذا كان بروب يضم الشكل إلى بنيته، فإن كروثير (Kroeber) يشترط في البنية أن تكون ذات شكل بقوله : «لكل شيء بنية بشرط ألا يكون عديم الشكل»<sup>(2)</sup>. وإذا كان وجود الشكل شرطا ضروريا لوجود البنية لدى كروثير، فإن كلود ليفي - شتراوس يبرز الفرق القائم بين البنية وشكلها في كون الشكل يختلف عن المادة الغريبة عنه بينما تشكل البنية المحتوى الذي يبرز بعد تحضير يعد من بين خصائص الواقعي الملموسة في قوله : «إن الشكل يتحدد بالتعارض مع المادة الغريبة عنه، أما البنية فلا محتوى لها يتميز عنها : إنها هي ذاتها المحتوى المدرك بعد إعداد يعتبر كخاصية للواقعي»<sup>(3)</sup>. كما يرى كلود ليفي - شتراوس أن ما تعودنا على تسميته بالشكل ليس سوى ما يجعل للبنية مظهرا يكسب المحتوى المكون من بنيات داخلية واقعيته في قوله : «إن المحتوى يكتسب واقعيته من بنيته، وما نسميه شكلا، فيعني «الإخراج» في بنية «لبنيات داخلية منها يتكون المحتوى».

بيد أن الأمر لم يقف عند حد تقديم تعاريف للبنية وشكلها وحسب، بل تجاوز ذلك وتطور حتى بلغ درجة دخول كلود ليفي - شتراوس في حوار مع بروب. ومن بين المآخذ التي أخذها دارس الأساطير على دارس الخرافات الشعبية، كون هذا الأخير لم يعن بالمضمون لاعتباره إياه اعتباطيا، ولكنه لم يهتم بتكاملية الدال والمدلول التي هي الدعامة الأساسية في كل نظام ألسني<sup>(3)</sup> منذ دوسوسير (De saussure) إلى

(1) - Valdimir Propp «Morphologie du conte», Seuil / points, Paris, 1965 - 70, p : 6.

(2) - Op. cit., T 1, p 30.

(3) - Op. cit., T : 2, p : 139.

يومنا هذا . كما أخذ عليه أيضا تركيزه على النحودون مفردات اللغة (4) باستثناء ما جاء في بعض الإشارات من مؤلفه . (1)

وما لبث غريصاص (Greimas) أن دخل هو أيضا - كطرف ثالث - في هذا الحوار النقدي المثمر ليرد على أطروحة كلود ليفي - شتراوس في نقده لعمل بروب الرائد .

يلح غريصاص - مدققا في مصطلحي يلمسلاف «شكل المحتوى ومادته» - على عدم اعتبار مادة المحتوى كواقع خارج - ألسني أو كواقع نفسي أو فيزيائي ، وإنما ينبغي اعتبارها كمظهر ألسني لمحتوى يقع في مستوى آخر للشكل .

يرى غريصاص أن التعارض الملحوظ بين الدال (الشكل) والمدلول (المحتوى) لا يعني أن الشكل غير دال كما ذهب إلى ذلك تقليد نقدي ، بل يعني أن الشكل - كالمادة - دال . كما يرى أن التمفصلات السيمية للغة تكون شكلها في حين أن مجموع المحاور الدلالية تعبر عن مادتها . ولتحقيق نتائج متباينة - يقول غريصاص - يمكن ، لوصف مجموع دال ، أن يمارس هذا الوصف على مستويين : المستوى السيمي أو الشكلي الدلالي أو المادي . (2)

وفيما يتعلق بمفهوم بنية الشكل ، فإن أوضح وصف وأجلاء وأدق تحليل له ما قام به غريصاص نفسه ، وذلك بطريقة تتدرج عبر مراحل ثلاث :  
أ - مرحلة التمييز بين البنية البسيطة والبنية المعقدة .  
ب - مرحلة التعريف الذي يعطيه للبنية البسيطة والذي يعتبره شائعا متداولاً بين الناس بقوله عنها : إنها «حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما» . (3)  
ج - مرحلة التأكيد على أهمية العلاقة ودورها في الدلالة بقوله : «وينجم في الحين عن هذا التعريف نتيجتان :

- 1 - إن الكلمة - الشيء وحدها لا تحمل أية دلالة .
- 2 - تقتضي الدلالة وجود علاقة ، أي أن بروز العلاقة بين كلمتين هو الشرط اللازم للدلالة» . (4)

(1) - Op. cit, T : 2, p : 159.

(2) - A.J. Greimas «Sémantique structurale», P.U.F., Paris 1986, P : 26.

(3) - (4) - Ibidem, p : 19.

وتأسيسا على مبدأ دوسوسير اللسني الذي مفاده أن اللغة تقوم على التعارضات، يضرب غريصاص لتأكيد ذلك أمثلة مستخدما مصطلحات وصفية خاصة به. من بين هذه الأمثلة الكلمتان المتعارضتان التاليتان :

أبيض                      ضد                      أسود

يسمي كل واحدة منها سمة (Sème) ويرمز إلى الكلمة الأولى بـ (س 1) وإلى الكلمة الثانية بـ (س 2). أما العلاقة القائمة بينهما، فيطلق عليها مصطلح «المحور الدلالي» (L'axe sémantique) ويرمز إليه بـ (S) (نضع مكانه (ص)) ويعني به غياب اللون كمحتوى دلالي للعلاقة (ع) ويضع ذلك على الشكل التالي :

(س 1) ع (ص = لا لون) (س 2).  
الذي يأخذ الشكل الآتي :  
س 1 ضد ص ضد س 2.

هذه العلاقة الجديدة هي التي يعرفها غريصاص بالبنية المعقدة لكونها أصبحت تتكون من ثلاثة عناصر. أما فيما يخص البنية البسيطة، فيرى أنه من الممكن أن نمسك بها وأن نرسم ملاحظها على شكل محور دلالي أو على شكل تمفصل سيمي (articulation sémique). ويطلق على المحور الدلالي مصطلح المقولة السيمية (catégorie sémique). كما يضع الفرق بين الدلالة المحايثة والدلالة المتجلية بحيث تقتضي الأولى وجود سمتين، بينما تتجلى الثانية في حضور سمة واحدة (س) وغياب الأخرى التي يرمز إليها بـ (- س). ينتج عن ذلك العلاقة الآتية :

س                      ضد                      - س

ومن كل ما تقدم، يستخلص غريصاص تعريفا جديدا للبنية يوظف في تقديمه إياه جهازه المفاهيمي السالف الذكر. ومؤدى هذا التعريف أن البنية هي نوع الدلالة التي تستمد كينونتها من نشوء علاقة بين سمتين أو بين المقولة السيمية - باعتبارها كلا بنيويا - والسمات بوصفها الأجزاء المكونة لها بقوله : «إن البنية هي نمط وجود الدلالة المتميز بحضور علاقة متمفصلة بين سمتين (...).

وبالنسبة للكلية التي هي مقولة سيمية، فإن السمات يمكن أن تعتبر أجزاء لها. يبدو، نتيجة لذلك، أنه من الضروري إدخال هذه العلاقة التي تنطلق من



الكلية البنيوية إلى وحداتها المكونة في تعريف البنية ذاته»<sup>(1)</sup>.

وفي محاولة جان كوهن (Jean Cohen) تفسير مصطلحي يلمسلاف السالفي الذكر، يحدد المادة بكونها واقعة عقلية أو أنطولوجية بينما يحدد الشكل بأنه هو اللغة أو الأسلوب أو مجموع العلاقات التي تقيمها كلمة ما داخل النسق. وهذه العلاقات هي ما يسمح لها بأداء وظيفتها. وينتج عن ذلك أن الكلمة تكتسب دلالتها من علائق التعارض التي تقيمها مع غيرها من الكلمات.<sup>(2)</sup>

إن الشكل هو الشيء الأول الذي يبدو للعين أو للأذن، أي للحس. أما البنية، فهي داخلية يلفها الشكل وتتكون من عناصر ملتحمة التحام البنية نفسها بشكلها. ذلك أن ليس هناك بنية بدون شكل. والبنية هي محتواه الذي يتكون من بنيات داخلية. أما المادة الغريبة عن الشكل، فإنها واقعة معنوية أو أنطولوجية بينما الشكل هو اللغة وعلائق الكلمات والنسق والأسلوب.

ومن الجدير بالذكر أننا ركزنا على تعريف غريصاص لمفهوم البنية أكثر من غيره لأننا سنؤسس عليها إضافة جديدة ضمن الكشف عن حقيقة وواقع ممارسة النقد العرب للنقد البنيوي على النص الروائي.

---

(1) – Ibidem, p : 28.

(2) – J. Cohen «Structrue du langage poétique», Flammarion, 1966 p : 27-28.

## استنتاج

نستنتج مما سبق أن رؤية سمر روجي الفيصل إلى قضية الشكل والمضمون رؤية تقليدية ما تزال أسيرة الثنائية الضاربة في عتاقة الفكر النقدي، أو بالأحرى، في الردىء من التراث النقدي لقول الناقد مؤكداً أسبقية محتوى الرواية على شكلها الفني : «إن المرء لا يستطيع إغفال دور الشكل الفني ولكنه لا يجعله الرواية كلها، فالرواية أولاً وأخيراً بما تقوله لا بالوسائل التعبيرية التي تستخدمها، وإن كانت أهمية الشكل الفني مرتفعة في سلم النقد الأدبي، فلأنها الممر الوحيد للمضمون الروائي». (ص : 191)

إن مثل هذه الرؤية ماضوية ما تزال مقيدة بفكرة التساوي والانضمام والإضافة لا بالتلازم والتفاعل. إن الرواية، في حقيقتها، لا تقول بقدر ما تثير الانفعال وتحرك المشاعر الهامدة والإحساسات الخامدة. إنها لا تنقل المعنى إلى الذهن بقدر ما تبعث الشعور الذي يقود إلى التفكير والتساؤل. والموقف النقيض الموسوم مع ذلك بالثنائية، نجده عند سيزا أحمد قاسم التي رددت، دون وعي، قوله الجاحظ المشهورة متغافلة عن قولته المغمورة في مشاكلة اللفظ لمعناه أو عن خطاب عبد القاهر الجرحاني الذي ذكر صرح هذه الثنائية قبل خالدة سعيد ونبيلة إبراهيم سالم اللتين تنظران إلى الشكل والمضمون في وحدة حركية. إن الشكل بالنسبة لنبيلة إبراهيم سالم موقف ونظام دينامي ينتظم علاقات داخلية تتناسل فيها الدلالات. ويمكن قول نفس الشيء بالنسبة ليمنى العيد التي لا تفصل البنية عن دلالتها. أما عند مورييس أبو ناضر، فإن شكل التعبير يتقاطع بشكل المضمون أفقياً وعمودياً بينما يختزل سعيد يقطين مصطلحي الشكل والمضمون في مصطلح «المحددات العميقة البنيوية».

أما مفهوم البنية عند فلاديمير بروب فيتجلى في علاقة العناصر بعضها ببعض وعلاقة هذه العناصر بالكل. إلا أن كروثير يشترط في البنية أن تكون ذات شكل.

أما كلود ليفي - شتراوس ، فإنه يميز بين البنية والشكل والمادة إذ يقول بأنه إذا كانت المادة غريبة عن الشكل ، فإن البنية هي محتوى هذا الشكل الذي هو مظهرها الخارجي والواقعي .

ومن خلال الحوار النقدي الذي دار بين كلود ليفي - شتراوس وبروب ، يأخذ دراس الأساطير على دارس الخرافات ، عدم اهتمامه بالدال والمدلول واعتباره المدلول اعتباريا . ويرد غريصاص على كلود ليفي - شتراوس بأنه لا ينبغي اعتبار المحتوى واقعا خارج - ألسنيا أو نفسيا أو فيزيائيا ، وإنما ينبغي اعتباره مظهرا ألسنيا يرتبط بمحتوى الشكل الدال مثل المادة .

وينحصر مفهوم البنية عند غريصاص في وجود سمتين (كلمتين) أو أكثر في علاقة تعد شرطا أساسيا لوجود الدلالة . ويمكن اعتبار السمات أجزاء الكلية أو المقلولة السيمية أو المحور الدلالي .

أما جان كوهن ، فإنه يحدد المادة بأنها واقعة عقلية أو أنطولوجية ، وبأن الشكل هو اللغة أو الأسلوب أو مجموع العلائق القائمة على التعارض بين الكلمات في نسق لغوي .

وخلاصة القول إن البحث في مفهوم البنية في النقد الغربي أعمق منه في النقد العربي . ذلك أن بعض النقاد العرب ما يزال أسير ثنائية الشكل والمضمون . يتجلى ذلك في كونه لم يجعل من الشكل الشرط الأساسي لوجود البنية . كما أنه لم يدقق النظر لا في علاقة البنية بالشكل ولا في علاقة هذه البنية بعناصرها . هكذا فاته أن البنية الروائية تتكون - إذا استعملنا مصطلحين أدق من الشكل والمضمون - من المحكي (Le récit) والقصة (L'histoire) اللذين لا يمكن الفصل بينهما . ويرجع السبب في عدم الفصل بينهما إلى كونها يرتبطان ارتباطا قويا تصير فيه القصة محكيا والمحكي قصة .

## تركيب أول

تبين لنا من خلال «التنظيرات» أن سمر روجي الفيصل وخالدة سعيد سيوظفان ما عرف بالمنهج التكاملي. أما اليمنى العيد، فهي تتأرجح بين المنهج البنيوي والمنهج الإيديولوجي والمنهج البنيوي التكويني مثل نبيلة إبراهيم سالم التي تقول : «فمشكلة الناقد تتمثل إذن في البحث عن التماسك الداخلي في النص وفي العثور على بنيته الدالة، وفي تحديد الرؤية الجماعية التي تتمركز في شخصية أساسية تستقطب كل ما حولها من وسائل أسلوبية». (ص : 49). كما اتضح لنا أن موريس أبو ناصر سيستخدم المنهج البنيوي مستفيدا من أشهر النقاد الغربيين وأن سيزا أحمد قاسم ستستعين بإنجازات جيرار جنيت وبوريس أوسبنسكي. أما سعيد يقطين، فإنه سيعتمد على ما تقدمه له نظرية السرد عموما قصد إبراز المقومات البنيوية للنص الروائي.

هذا، ونجد أن سمر روجي الفيصل يتعامل مع الشكل والمضمون من منظور ثنائي. وتشبهه سيزا أحمد قاسم في ذلك رغم ممارستها النقدية المتطورة. كما تجد أن خالدة سعيد ونبيلة إبراهيم صالح تنظران إلى الشكل والمضمون نظرة بنيوية لكونهما عنصرين لبنية واحدة.

يوضح كلود ليفي - شتراوس مفهوم البنية بمقارنتها بالمادة والشكل. كما يبرز أن الشكل هو مظهر البنية الخارجي، بينما يعتبره كروثير ضروريا لوجود البنية. أما غريصاص، فيحدد مفهوم البنية بوجود علاقة دلالية بين «سمتين» أو أكثر في حين يضيف جان كوهن أن الشكل هو اللغة والاسلوب ومجموع العلائق القائمة بين الكلمات المتعارضة دلاليا. وبناء على العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون إلى حد التحامهما في بنية، يغدو الشكل الروائي هو محكي الرواية والمضمون هو قصتها بحيث تصوير القصة هي المحكي والمحكي هو القصة.



# القسم الثاني

## المحكي بوصفه قصة



## الفصل الأول

الشخصيات - مفهوم الشخص والشخصية الروائية في الأعمال النقدية  
الآتية :

- 1 - «حركية الأبداع» لخالدة سعيد.
- 2 - «ملاحم في الرواية السورية» لسمر روجي الفيصل.
- 3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.
- 4 - القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
- 5 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.

وإثر بحثنا في مفهوم البنية عند النقاد العرب والنقاد الغربيين، نبحت في مفهوم  
الشخص والشخصية الروائية عندهم جميعا.

لا يعني البحث في مفهومي الشخص والشخصية إقامة قطيعة مع البحث  
السابق في الشكل والمضمون أو البنية، ذلك أن مبحث الشخص والشخصية  
استمرار لمبحث البنية الروائية طالما أنه يتناول أحد مكوناتها الكبرى والأساسية. إنه  
امتداد للمبحث السابق لكونه يتناول علاقة الكلمة أو العبارة بمرجعها، وكونه  
ينتقل من العام (الشكل والمضمون) المرتبط بكل الأجناس الأدبية أوثق ارتباطا، إلى  
الخاص (الشخص والشخصية) المتصل بالجنس الروائي أو ما يشبهه (القصة  
القصيرة أو الطويلة) اتصالا وثيقا. ولامشاحة أن العلاقة بين المبحثين متينة بما أن  
مفهوم البنية الروائية يشمل مفهومي الشكل والمضمون، كما يشمل مفهومي  
الشخص والشخصية أو الكلمة (أو العبارة) ودلالاتها دون مرجعها. إن للشكل  
علاقة بمفهوم الشخصية الروائية كما للمضمون علاقة بمفهوم الشخص لا  
بمرجعه، أي الشخص الواقعي. بيد أن لمفهوم الشخص - كما سيتضح ذلك  
مستقبلا - علاقة بـ «قصة الرواية». وعلى هذه الشاكلة، سينزاح مفهوم الشخص

نحو مفهوم الشخصية الحرفي الذي تكون له علاقة بـ «محكي الرواية». لذا يتحتم وضع الفرق الدقيق جدا بين مفهوم الشخص الواقعي ومفهوم الشخصية الروائية.

يعني الشخص الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر ويشعر ويرغب في وعن الشيء. كما يفرح ويحزن، يسعد أو يشقى، يرتاح وينام، يستيقظ بعد حلم فيتصور أو يتخيل ثم يتحدث... إنه إنسان من لحم ودم، أي الإنسان الجامد أو المتحرك في الحياة بناسها وأشياءها... أما الشخصية، فلا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي والتي هي موضوع المعرفة النفسية، ولا السلوكات التي هي مجال بحث الإنسية وعلم الاجتماع. يقصد بالشخصية ما هو شائع ومتداول في الحديث عن الرواية ونقدها. إنه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية، عن طريق أسلوبه اللغة وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز، مقارنة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة «شخص» للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته.

إن الشخصية، في العالم الروائي، ليست وجودا واقعا بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم. هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعياري في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شفرة العلامات الدالة. كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها. هنا، ويمكن أن تكون العلامة حرفا أو كلمة أو عبارة أو جملة. ثم إن الأقوال و«الأفعال» والصفات الخارجية و«الداخلية» والأحوال الدالة عليها العلامات، هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص، لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة التي تمتح من جميع لغات المجتمع ومن جميع مجالات الحياة المعرفية، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع. وقبل تأمل علاقة الشخصية بمرجعها، نود الاطلاع على رأي ميشيل زرافا (Michel Zeraffa) في علاقة الشخص بالشخصية لأن نظرتيه إليهما تشبه إلى حد كبير نظرات بعض النقاد العرب إليهما.

إن موقف هذا الناقد من مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية موقف متذبذب. فتارة يصرح بأن التمييز بينهما لا يعني الفصل بقدر ما هو عمل مطابق لواقع الرواية



وخاضع لشرط منهجي (يتوخى زرافا منهجا ذا إتجاهين : اتجاه نفسي - اجتماعي واتجاه جمالي)، وتارة أخرى يفصل بين الشخص والشخصية في مقارنته بين المسرح والسينما والرواية. ففي المسرح والسينما، يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص. أما في الرواية، فالشخصية والممثل شيء واحد.

ويلخص زرافا نظريات بعض كبار روائي العشرينات الذين يؤكدون فيها أنه مضى زمن كانت فيه مهنة فردما ووجوده الاجتماعي يشيران إليه كشخص لوجود رباط متين يضم ضمير الأنا (Leje) إلى الذات (Le Moi) والدور إلى الكائن. وقد أتاح ذلك للروائي معاملة كل شخصية على أنها نموذج اجتماعي ونفسي. غير أنهم يابون السماح للشخصية باحتواء وتمثيل الإنسان في شموليته وكيونته. هذا، ويرون أن مهمة الرواية هي الكشف عن ضالة ضمير الأنا بالنسبة لشساعة الذات. كما يذهبون إلى أن أية فردانية لن تستطيع أبدا تشكيل وعي. ورغم اعترافهم بعدم وجود شخص بدون شخصية، فإنهم يؤكدون استحالة اختزال الشخص إلى شخصية روائية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن أعمال جويس (Joyce) وف. وولف (V. Woolf) وموزيل (Musil) وه. بروك (H. Broch) تبشر بمبادئ علم النفس الاجتماعي لأنها توضح بأن «الشخصية» تنحاز إلى الجانب الوظيفي بينما ينحاز «الشخص» إلى الجانب المفهومي وبأن أحدهما موجود والآخر كائن أو ينبغي أن يكون، كما أن أحدهما قناع والآخر حقيقة. (1)

ويذهب ميشيل زرافا إلى أبعد مما ذهب إليه هؤلاء الروائيون، ولا سيما عندما أطلق على الشخصية الروائية مصطلح «الشخصية - العلامة (Personnage - signe)». ففي الوقت الذي يؤكد فيه أنها ماتزال إلى يومنا هذا، تقترح علينا رؤية للعالم (2)، يناقض ما ذهب إليه في البداية، وذلك عندما يعود إلى الفكرة التي انطلق منها وهي عدم الفصل بين الشخص والشخصية. وهذا يكفي للدلالة على دائرية مساره الفكري وانغلاقه الناتج عن ثنائية منهجه المتراوح بين ماهو جمالي وماهو ما نفسي - اجتماعي. يتجلى ذلك في عبارته التي جاءت خاتمة لأطروحته بصيغة الجزم والحسم في قضية الشخص والشخصية إذ يقول فيها: «إن بطل الرواية

(1) - Michel Zeraffa «personne et personnage» Klincksiek, Paris, 1971, p : 9 - 12.

(2) - Ibidem, p : 466.

شخص حتى في الوقت الذي يكون فيه بالضبط إشارة إلى رؤية معينة حول الشخص. » (1).

يطرح ميشيل زرافا هنا إشكالية المرجع كما طرحتها من بعده يمني العيد في حديثها عن علاقة الداخل بالخارج وعلاقة النص بمرجعه، كما تبرزه من خلال حضوره في بنية النص عن طريق اللغة التي هي مادة الأدب الجوهريّة. (ص : 68 - 69).

تعد إشكالية المرجع من الإشكاليات المحورية في الألسنية ونظرية الأدب. كما أن إعادة طرحها من جديد في هذا السياق، سيحدد لنا طول المسافة التي تفصل الشخصية الروائية عن الشخص / المرجع / الخارج / الواقع. بيد أنه كثيرا ما تندغم دلالات هذه المصطلحات في ذهن بعض النقاد. لذا، أصبح من اللازم معرفة الفرق بين الشيء / المرجع ومعناه كما دعا إلى ذلك ليونارد لانسكي (Léonard Linsky) معرّفا المرجع بقوله : «إن مرجع عبارة، هو الشيء المسمى والمشار إليه بها، لذا يجب تمييز الشيء عن معنى العبارة». (2) إن مثل هذا التعريف ينسحب على العبارات التي تحيل كلها تقريبا، في توصيفاتها، على شخص فرد أو شيء ما أوحّد خاص أو موضوع متميز أو سياق معين. إن لهذه «الأشياء» كلها وجودا فيزيائيا مثل شكل العبارة على الورقة. لكن لمعانيها حضور ذهني يختلف من شخص إلى شخص، إذ تصير هذه المعاني في الذهن مفاهيم سواء أكان لها أم لم يكن ما يقابلها في الواقع. وعليه، فإذا كانت الرواية عملا تخييليا تصير فيه المفاهيم ألفاظا والمعاني عبارات وجملا، فإنه يحق لنا - حينئذ - أن نتساءل : ما علاقة العمل التخيلي بالواقع ؟ وهل يجوز لنا أن نحكم عليه من زاوية الحقيقة والزيف ؟

لو حاولنا مقارنة البلاغة العربية بالبلاغة الغربية من حيث البحث في الخبر من منظور الصدق والكذب، لتبين لنا بوضوح أن الجمل الخبرية، في الأولى، تحتمل الصدق والكذب، بينما هي، في الثانية، ليست بصادقة ولا كاذبة. من هنا يتضح لنا أن البلاغتين متفقتين في موضوع البحث ومختلفتين في نتائجه. على أن نتيجة جميع هذه النتائج هي أن إثبات متناقضين لشيء واحد، مساو لنفيهما عنه. وانطلاقا من هذا المبدأ، فإن جمل التخيل تعبر عن أفكار ليس لها في الواقع مراجع لقول ليونارد

(1) - Ibidem, p : 470.

(2) - Léonard Linsky «Le problème de la référence» Seuil, Paris, 1974, p : 46.

لانسكي أيضا : «وحسب رأي فريجه (Frege) ، فإن جمل التخيل والأسطورة الخ ، تعبر عن «أفكار» ( . . . ) ، أي بإمكانها أن تعبر عن أفكار حتى ولو كانت تحتوي على كلمات لا مرجع لها مثل «أوليس» .<sup>(1)</sup>

غير أنه يمكن لمن لا علم له بهذه الآراء أن يطرح ما يشبه هذه الأسئلة :

- 1 - هل «تفيده» شخصية خيالية ؟
- 2 - هل هي شخصية أصيلة أم مجرد شخصية في رواية غالب هلسا ؟
- 3 - أهى ممثلة (بافتح) في هذه الرواية باعتبارها أصيلة أم باعتبارها زوج مصطفى ؟

في هذه الحال ، سيكون جوابنا على الشكل التالي :

إن «تفيده» ، في الرواية ، شخصية أصيلة لأنها لم تنبثق من خيال شخصية أخرى مثلها ، بل انبثقت فعلا من خيال غالب هلسا صاحب رواية «السؤال» . ومع ذلك فهى بشخصية أصيلة أبدا . هكذا يتضح أنه من الواجب علينا أن نجيب بمثل هذا الجواب كي لا نوقع سائلنا هذا في الخطأ .

إن حديثنا عن الأفلام والمسرحيات والحكايات والخرافات وكذا الأساطير والمعتقدات الباطلة والأحلام ، لا يختلف في شيء عن حديثنا عن الروايات . ويتوجب علينا التفكير في أقوالنا وهى داخل حقول أفعال «المنفذين» (opérateurs) النوعيين . مثلا ، عند ما نقول - ونحن نشاهد فلما بوليسيا - : «كنا نتوقع أن تلقي الشرطة القبض على المجرم ، غير أنها لم تفعل شيئا من ذلك» ، فإن السياق الذي جاءت فيه أقوالنا يوضح بجلاء أنها ظهرت في حقل فعل المنفذ «في الفيلم» . لقد كان اعتقادنا أصلا هو أن القبض سيقع في الفيلم لا في قاعة السينما . يمكن أن نجيب بنفس الإجابة لو طرح علينا ما يشبه هذا السؤال : أوجد «سيدنا قدر» في السماء ؟ فإذا كان الشخص الذي نحاوره طفلا - وقد سمع لأول مرة بخرافة «سيدنا قدر» وآمن بها ثم رغب في المزيد من التفاصيل - وقلنا له : «نعم ، يوجد في السماء» ، فإننا نزيد في تعميق اعتقاده الخاطيء . ومن ثم ، فجوابنا فعل مشين . أما إذا كان الطفل يعرف قصة «سيدنا قدر» فدفعه فضوله إلى المزيد من التوضيحات ، فمن

---

— Ibidem, p : 53. (1)

الأحسن أن نقول له : «نعم، يوجد في السماء» لأن ذلك هو ما تقوله القصة نفسها. وإذا كنا نجهل كون الطفل يؤمن بوجود «سيدنا قدر» ونحن لا نريد تشجيعه على ذلك، يمكن - في تلك الحال - أن نجيبه على سؤاله بقولنا : «لا، لا يوجد، في الحقيقة، لا في السماء ولا في الأرض. تلك خرافة».

أما إذا قلنا : «كان» مغيث «يعيش في «أصيلة»، فهل يعد هذا القول حقا أم باطلا؟ إن الجواب عن هذا السؤال متعلق بمعرفة ما إذا كان كل منا موجودا في حقل فعل المنفذ «في الرواية». إنه متعلق بكوننا نتحدث أولا نتحدث عن «مغيث» محمد عز الدين التازي. فلو كان موضوع حديثنا هو شخصية «مغيث»، ثم لو كان قصدنا القول بأن هذه الشخصية تعيش، وفق رأي عز الدين، في «أصيلة»، فما نقوله حقيقة. أما لو أردنا القول بأن شخصية عمل عز الدين التخيلي مبنية على شكل أحد سكان «أصيلة»، فإن قولنا هذا بإمكانه أن يصير حقيقة. على كل حال، يجب أن ندخل في الاعتبار السائل ومراده والخلفية التي يتأسس عليها السؤال والسياق الذي يوضح ما قيل وما هو مطلوب وإلا اقتضى الأمر حوارا آخر يبدد سحب الغموض.<sup>(1)</sup>

هكذا يتضح لنا بأن الشخصية الروائية ليست هي الشخص كما نشاهده في الحياة. من هذا المنطلق، يمكن طرح الأسئلة الآتية : ماهي رؤية خالدة سعيد إلى الشخصية الروائية؟ أتُنظر إليها باعتبارها شخصية روائية أم باعتبارها شخصا واقعا؟ إذا كانت تنظر إليها باعتبارها شخصا حقيقيا، فبماذا تتميز هذه الناقدة عن الروائي في نظره إلى الشخصية الروائية؟ هل تدرك بعمق الفرق الموجود بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية كما قد يدركه به روائي ناقد مثل نجيب محفوظ؟ لا نعتقد ذلك لوقلها في مقاربتها لروايته «ثرثرة فوق النيل» : «هذه الشخصيات منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج. تتفاوت في قدرتها على الانسجام مع الحياة العامة، ولكنها جميعها منقسمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي، وعلاقتها بالحياة العامة علاقة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورة العيش، وليست علاقة انتفاء. فما منهم من يؤمن بمعنى عمله أو روابطه العائلية. وليس منهم شخص واحد يرتبط ارتباطا عميقا بأي شيء، بل إنهم في هربهم لا يسعون إلى استحضار غائب، كلحظة ماضية، أو علاقة أو حالة ما. يلتمسون

(1) - Ibidem, p : 172-174.



الغياب الفكري ، غياب الوعي لعجزهم عن مواجهة الفراغ والعبث ، وعدم قدرتهم على معاينة التناقض . » (ص : 233)

إن العبور الأفقي والعمودي على هذا القول النقدي ، يبرز بجلاء كون الباحثة مسيجة بمنهج التأويل النفسي والاجتماعي لأنها تستهدف التأويل العالم ، كما أنها تعامل الشخصيات معاملة لا تنسجم والمنهج البنيوي الرفض لكل اعتماد على حقول معرفية غير حقل الأدب ، أي تعاملها كأشخاص حقيقيين مثلما يعاملها نجيب محفوظ الذي يجوز له ذلك بصفته مبدعا وناقدا مباشرا للحياة . هذا ، ويقتضي منه الإبداع الإتصال الفوري بها قصد الإمساك بالعنصر الصراع والمأساوي فيها . ولن يدرك هذه الهدف سوى إذا قاربها بالحس والإحساس والحدس الذي يشحذه التراكم المعرفي الناتج عن القراءات المتعددة والتأمل المستمر في الواقع الزاخر بالتناقضات . على أن هذا لا يعني أن يلغي في عمله الإبداع العقلي والجدلي والرؤية الموضوعية للعالم ، بل يعني أن ينصهر كل ذلك في وعيه ولا وعيه فيتحول إلى صور بديعة ترفل في حلل لغوية ساحرة بغيراتها الواقعية وبواقعها العجيب والغريب . أما الناقدة التي لا يجوز لها ذلك ، فإن قولها النقدي ينفي نفيا مطلقا كونها تتحدث عن الشخصية الروائية بوصفها المكون الجوهرى لقصة الرواية ومحكيها رغم استعمالها مصطلح «الشخصيات» . وكل محل لهذا القول النقدي ، لا يملك إلا أن يعيد دلالاته ، وذلك وفق محورين :

أ - المحور الرصفي (انظر القول النقدي) .  
ب - المحور النسقي الذي تتصل الدلالات فيه رغم تباعدها وكأن كتابة النص النقدي قد تمت بشكل تواردي أو بنوع من التداعي كما يتجلى ذلك في لغته :  
شخص - شخصي ، منقسمة - منفصلة ، التناقض - الازدواج ، الفراغ - العبث ، الغياب الفكري - غياب الوعي ، عجزهم - عدم قدرتهم . هذا ، ويشكل مفهوم الحياة الحقل الدلالي للعبارات الآتية : العلاقة بالحياة - علاقة الإنتهاء - الإيثار بمعنى العمل - الروابط العائلية - العيش في حالة التناقض والازدواج - التفاوت في القدرة على الإنسجام مع الحياة العامة - هربهم حيث لا يسعون لاستحضار غائب الحاملة لدلالات نفسية واجتماعية .

وإذا كانت الناقدة قد استعملت مصطلح «شخص» في ذاك النص النقدي ، فإنها تستعمل في نص نقدي آخر ما في معناه مثل : الناس - واحدها - الآخر ، أو ما يناسب هذه الأسماء من أفعال وصفات كما في قولها : «الناس في هذه الهذيان

لا يلتحمون، بل هم مجموعة فقاعات فطرية لا يترك واحدا للآخر شيئا». (ص : 238). فعلى هذا النحو يتيح المنهج التأويلي للناقدة تقديم وجهة نظرها الاجتماعية والنفسية حول الشخصيات ومحاكمتها كـ «أشخاص حقيقيين يعيشون في فوضى ويعيشون في غيبوبة وتفكك تام»، كما سمح لها بالإشارة إلى «اختلافاتهم إلى حد القتل في لحظة الوعي بالمصير الذي يترصد لهم بحيث تلاشت أمامه إدعاءاتهم بالصدقة والحب» إذ تقول الناقدة : «العلاقة القائمة بين شخصيات الرواية عبثية فوضوية، فهم يعيشون في مكان واحد، يواجهون مصيرا واحدا ومع ذلك تنعدم بينهم الروابط الحقيقية. ومع أنهم يشتركون في حالة واحدة ويبدون متحددين ظاهريا إلا أنهم مفككون عمقيا. والدليل على ذلك اختلافهم لما سنحت لحظة وعي، وواجهوا مسألة مصيرية، فكاد أحدهم أن يقتل الآخر. وكما كانوا يموهون حقيقتهم بالمخدر كانوا يغرقون اختلافاتهم ؛ الوعي وحده يكشف الاختلاف لأنه يكشف المواقف ( . . . ) العلاقات في العوامة سطحية ومؤقتة، فلا صداقة عميقة ولا حب حقيقي. كل شيء يستمر إذا استمر بقوة العادة. وهذا منسجم مع زمن العوامة. » (ص : 236). ألا يدل اختيار ضمير المذكر الغائب على ذلك ؟ ألا يشكل مثل هذا الوصف مدخلا لما اصطلح عليه سمر روجي الفيصل بـ «مجتمع الرواية»<sup>(1)</sup> ؟

والدليل الذي نسوقه للبرهنة على أن الناقدة تتوسل المنهج الاجتماعي هو أنها لا تتحدث عن الشكل بقدرما تتحدث عن المضمون الذي تقول فيه : «المسألة التي تطرحها الرواية في المقام الأول هي مسألة الانخراط والهامشية والفعالية. » (ص : 239). وهذا تحليل اختزالي مفعم بالإيديولوجيا لأن الناقدة اختارت العمل على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب التركيبي رغم اعتقادها في عدم الفصل بين الجانبين، إلا أنه اعتقاد غير متجذر في الأغوار. وما يعشي الناظر بلونه الفاقع هو كون الناقدة، في تحليلها «ثرثرة فوق النيل» من الجانب الدلالي، اقتصرت وحسب على إعادة ماجاء على لسان شخصيات هذه الرواية من وجهات النظر بأسلوبها الخاص. وهذا بالذات هو ما حذر المنهج البنيوي النقاد من الوقوع فيه. يقول تودوروف مدافعا عن الشعرية ومنتقدا منهج التأويل : «فعلا، فإن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه على مكان آخر غيره هو بالذات، لأمر مستحيل من وجهة نظر خاصة. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون إذاك سوى تكرار حرفي للعمل نفسه. إنه يتابع أشكال العمل عن كثب إلى حد أن الاثنين لا يكونان إلا شيئا واحدا. ومن وجهة

(1) انظر ص : 210 من كتابه.

نظر معينة، كل عمل يشكل أفضل وصف لذاته». <sup>(1)</sup> إلا أن التكرار الحرفي في الخطاب التأويلي احتمالي. ذلك لأن عملية الشرح أو التفسير تستلزم - بداهة - تغيير الألفاظ والعبارات حتى يتغير - تبعاً لذلك - المعنى من النص المشرح إلى النص الشارح. يقول تودوروف نفسه في كتاب آخر: «لا وجود للفظين بمعنى مماثل إذا ماتم التلفظ بأحدهما بطريقة مغايرة لطريقة التلفظ بالآخر». <sup>(2)</sup> أما إذا تكررت الألفاظ والعبارات أو بعضها، فذاك دليل قاطع على أن النص الشارح يدور في فلك النص المشرح كما هو الشأن في خطاب خالدة سعيد التفسيري. يؤكد ذلك التقابل النموذجي الذي نقيمه بين وجهات نظرها ووجهات نظر شخصيات الرواية على النحو الآتي :

مظاهر الرواية	وجهات نظر الشخصيات في "ثرثر فوق النيل"	وجهات نظر خالدة سعيد في "حركية الإبداع"
الشخصيات	"الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر. نحن لا ننتمي لشيء إلا لهذه العوامة." (ص : 275).	"وعلاقتها بالحياة العامة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورة العيش وليست علاقة انتماء. فما منهم من يؤمن بمعنى عمله وروابطه العائلية. وليس بينهم شخص واحد يرتبط ارتباطاً عميقاً بأي شيء." (ص : 233).
	"إن أحدهم لا يختلف عن الآخر إلا في القشور... ذلك أن أحدهم لا يكون شخصية ولكنه يتكون من عناصر متحللة كبناء متهدم... الواحد كالآخرين فكيف تبرزين تعدد الشخصيات فوق المسرح؟" (ص : 155). "الليل أكذوبة بما هو نهار سلمي."	"هذه الشخصيات منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج ، تتفاوت في قدرتها على الإنسجام مع الحياة العامة لكنها جميعها منفصلة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي." (ص : 233). "تتكشف دورته الرتيبة التي تتكرر دون أن يطرأ عليها جديد."

(1) - Tzvetan Todorov «2 - Poétique», p : 16.

(2) - Tzvetan Todorov «Littérature et signification» Larousse, Paris, 1967, p : 20.



الزمان	وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة. (ص : 68). "ليس في العوامة زمان." (ص : 112).	إنها دورة قصيرة معلقة بين نهار باهت هامشي ولقاء ليلي سرعان ما يغرق في عزلة "الإنسان". (ص : 235).
المكان	"الشيء شيء حيثما كان ولكنه لا شيء في عوامتنا." (ص : 136).	"وهي مكان ليلي سائب ، متحلل ، مكان اللافعالية واللامسؤولية". (ص : 235).

(التشديد، مني).

ونتيجة لذلك ، فإن أية قراءة تأويلية لأعمال نجيب محفوظ الروائية لن تفلت أبدا من الوقوع في حبائل التكرار، وذلك لكون سارده ذي «الرؤية مع» (أو الشخصية الراوية أو الممثلة) يضطلع بمهمة تأويل الأحداث وشرح أقوال الشخصيات وآرائها وكذا تفسير مواقفها وأفعالها . وبالإضافة إلى ذلك وعلى مستوى النقد، فإن الروائي العربي الكبير يوظف بعض الأجناس الأدبية - المسرحية مثلا - للتنظير النقدي لمكونات روائية أساسية من خلال التنظير لمكونات مسرحية بارزة لما للمسرحية من علاقة جمالية وطيدة بالرواية . هكذا يسبق هذا الروائي - بحسه النقدي المرهف - كبار النقاد إلى إصدار أحكام وابتكار مصطلحات نقدية غاية في الدقة مثل النقيض الذي جاء على لسان إحدى الشخصيات الروائية (أنيس) التي قالت لأخرى (سمارة) : «فقد تتوهمين أن إحدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت إلى النقيض .» <sup>(1)</sup> فلئن كان نجيب قد استعمله في نقد المسرحية على مستوى قصتها، فإن تودوروف قد اعتبره وجها بلاغيا يستنبط من العلاقة الدلالية التضادية الجامعة بين لفظين أو جملتين أو فقرتين . . . كما وظفه في نقد الرواية على مستوى قصتها ومحكيها معارمزا إليه ب : أ = ب . <sup>(2)</sup> ما السبب الجوهرى - إذن - في اقتراب نجيب من تودوروف ؟

إن السبب الجوهرى في ذلك هو أنه كلما ارتبط القارئ أو المبدع أو الناقد بشكل الجنس الأدبي المراد قراءته أو مقاربته من الناحية الجمالية، إلا وكانت أحكامه ومصطلحاته النقدية أكثر أدبية .

(1) نجيب محفوظ «ثثرة فوق النيل»، درا القلم، لبنان، بيروت، 1972، ص 220 .

(2) - Op. cit., p : 71.



والسؤال الثاني الذي يفرض نفسه لصلته الوثيقة بالموضوع الذي نحن بصدد دراسته هو : ماهو الباعث على ابتعاد خالدة سعيد - في ممارستها النقدية - من تطبيقات تودوروف النقدية للتطابق الكلي تقريبا مع سارد أو شخصيات «ثرثرة فوق النيل» من حيث وجهات النظر ؟

إن الباعث على ذلك هو كون المثقفين المهتمين بالفنون والآداب والفلسفة والعلوم والمبدعين الذين يتعاطون للنقد بغير تخصص ، يعتقدون واهمين أن منهج التأويل الاجتماعي والنفسي أيسر من حيث الاستيعاب والتطبيق رغم ما يتطلبه من تراكم معرفي يفوق طاقة الفرد الواحد . لذا نجدهم يرددون السائد من الأفكار والعادي من الآراء وكذا المتداول من وجهات النظر الاجتماعية والنفسية دون التعمق في ما يقبسونه من أقوال العلماء والفلاسفة المختصين الخارجة عن مجال اختصاصهم . وفي حالة عدم الاقتباس ، فإنهم يكتفون بترديد ما يوجد في الإبداع من وجهات النظر . أما النقاد المختصون ، فإنهم يحاولون الانزياح - قدر الإمكان - عما يشبه هذه التطبيقات النقدية قصد التعمق في معرفة مدى إجرائية المناهج النقدية القديمة والحديثة ومدى قدرتها على إضاءة جمالية الإبداع . كما يبذلون كل ما في وسعهم لتلافي المغامرة النقدية الذاتية والميتافيزيقية والإقبال على ممارسة نقدية موضوعية وفيزيقية . وبعبارة أوضح ، إنهم يسعون جاهدين لإتقان ماله علاقة بتخصصهم من علوم حتى يكشفوا ثنائية المنهج التأويلي وما ورائيته واتباعيته ولا ماديته للبحث عما هو خارج الإبداع ، وحتى يبرزوا مادية المنهج البنيوي وإبداعية الشعرية التي تبحث في جمالية الإبداع الخاصة به .

هذا بالذات هو ما لم تقدم عليه خالدة سعيد في نقدها لرواية نجيب محفوظ إذ طفقت تلاحق وجهات نظر كل من سارد «ثرثرة . . .» وشخصياتها . هكذا تفوق عليها الروائي الكبير عندما تناول قصة المسرحية بالنقد في هذه الرواية التي راحت الناقدة تطارد مضمونها إلى حد إعادته بحذافيره في نقدها التأويلي .

على أنه ، إذا كانت خالدة سعيد قد أخفقت في تحقيق ممارسة نقدية في ضوء المنهج البنيوي في نقدها لتلك الرائعة ، فإنها قد نجحت فعلا في تحقيقها على صعيد تحليلها لرواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني . لقد تعاملت مع هذه الرواية الواقعية باعتبارها وحدة ملتزمة العناصر بحيث بدا الخطاب الروائي فيها وكأنه كلمة واحدة لقول الناقدة : «هذه التداخلات تجعل الرواية بكاملها حديثا واحدا» . (ص : 252) . بيد أن السؤال اللافت هو : هل يرجع السبب في ذلك إلى توسل

الناقدة بالمنهج البنيوي أم إلى استثمارها مضمون التوضيح الذي وضعه الروائي الشهيد مقدمة لروايته الأصواتية ؟ إنه ليرز فيه العلائق المتشابكة فيما بين الشخصيات نفسها وفيما بينها وبين الأزمنة والأمكنة وكذا فيما بين هذه الأزمنة والأمكنة ذاتها بحيث بدت الرواية ملتحمة المكونات لقول غسان : «الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد.

إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص إذا كان لابد أن تقول الرواية ما اعترفت قوله دفعة واحدة. (1)

وطالما أن الشخصيات هي محور مبحثنا الأساسي الآن، فلننظر كيف تعاملت معها خالدة سعيد. تعاملت معها - هذه المرة - باعتبارها شخصيات روائية لا باعتبارها أشخاصا واقعيين. كما تعاملت معها باعتبارها أصواتا، موظفة في ذلك مفهوم النسق. وعلاوة على ذلك أبرزت - من خلال الأنساق والحقول الدلالية - مواقف الشخصيات مثل مأساوية حامد لقولها : «وقد وجدت ثلاثة أنساق رئيسية من التداخلات تختلف بحسب توالي الأصوات يضاف إليها نسق رابع هو بمثابة تأليف بينهما». (ص : 252). كذلك لم يفتها تسجيل علامات التقاطع والتلاقي والاتصال وكذا التكامل والاتفاق والاختلاف بين الشخصيات مدعمة ذلك كله برسوم بيانية. بهذه الطريقة العلائقية، تكون الناقدة قد صرفت اهتمامها عن الانشغال بمضمون الرواية إلى شكلها المضموني، وعن النقد التأويلي العالم الذي يقبس أدواته من علم الاجتماع وعلم النفس، وكذا عن تكرار مضمون العمل الروائي إلى رصد علائق مكوناته.

هذا، ونهجت المحللة نفس النهج في دراسة رواية حلیم بركات «عودة الطائر إلى البحر» إذ أمسكت - عن طريق القراءة الجادة - بالخيط المتواشجة والمتباعدة كما صرحت بذلك هي نفسها في قولها : «نكاد في البداية لا ندرك الترابط وعلاقات التشابه والتضاد. ندركها بعد أن نكمل قراءة الرواية». (ص 262 - 263). إلا

(1) غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1983، ص : 11.

أنها - رغم تجربتها الكبيرة في القراءة ورغم كونها تدرك أن الشخصية الروائية ليست إلا ممثلاً للشخص الواقعي - تعود إلى التأويل «العالم» مستعملة مصطلح «شخص بدل الشخصية التي كان ينبغي أن تكفي بدراستها بصفاتها مكوناً روائياً في علاقته بباقي مكونات الرواية لقولها : «ولعل كل شخص من أشخاص الرواية يمثل وجهها من وجوه البطل الحقيقي : الإنسان العربي في تفككه واغترابه وتصدع عالمه» . (ص : 274).

لنتأمل - الآن - مفهوم الشخصية الروائية لدى سمرروحي الفيصل . يختلف هذا الناقد عن خالدة سعيد في كونه يستوعب الفوارق القائمة بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية بحيث ينظر إلى هذه الأخيرة من زاوية جمالية أحياناً . هكذا يتميز سمر عن الناقدة وعن الروائي صاحب العمل المنقود، الذي ينظر إلى الشخصية الروائية نظرة مختلفة عن نظرة روائي العشرينات الغربيين الذي سبق ذكرهم ، وذلك لأنه يعتبرها شخصاً اجتماعياً لا معادلاً له فحسب لقول سمر : «يبدو أن رواية أحزان الرماد تؤمن بالمقولة التالية : إن الشخصية الروائية، وهي شخصية فنية صرف، معادل للشخصية الاجتماعية، أو هي نفسها .» (ص : 44 - 45) . ومع ذلك يبقى هذا الإدراك «الفني» للشخصية الروائية مبهماً مادام سمر لا يحلل هذه الشخصية / اللغة بقدر ما يبحث عنها من خلال الشخص / المرجع الاجتماعي والإنساني لقوله : «ففي الرواية شكل كامل للبرجوازي وللإيجابي وللخائن وللساطق ليس غير . أما دفء الشخصية الإنسانية وحرارتها، وترددها، وإيجابها وسلبها، وضعفها وقوتها وجبروتها فليس هناك شيء من ذلك» . (ص : 68) . هكذا يطغى التحليل الاجتماعي والفلسفي على التحليل «الفني» الذي يتناول الشخصية الروائية في علاقتها بالسارد أو بشخصية أخرى أو بالزمان والمكان على مستوى المحكي والقصة : المحكي بوصفه علائق لغوية لها منطقها الداخلي، والقصة بوصفها قصة هذا المحكي بالذات . أما نقد سمر، فما يزال حاملاً لرواسب النقد القديم طالما أنه ينظر إلى الشخصية الروائية بمنظار تقليدي ضارب في العتاقة، أي ينظر إليها من خلال الشخص الاجتماعي في حركته وسكونه مع أنها لغة مثبتة على الورق لتدل فحسب، لا أن تسير أو تتدرج كما يعتقد ذلك سمرروحي الفيصل الذي يقول : «ولقد تجاوزت الرواية التقليدية هذه الطريقة في رسم الشخصية الروائية منذ وقت طويل، وغدت تعتبر الشخصية الروائية مجموعة تفاعلات الإنسان الحقيقية مع محيطه، وترى أن عرض هذه التفاعلات يتم في أثناء سير الشخصية وتدرجها في الرواية إذ هي متحركة وليست ثابتة» . (ص : 207) . رب معترض يبدي - في هذا السياق - الملاحظة التالية : إن استعمال كلمات من مثل : سير - تدرج - متحركة -



ثابتة ، استعمال مجازي . في هذه الحال نحاوره ونسأله هذا السؤال : بماذا يتصل المعنى الحقيقي في أصل استعماله ، أبا لشخص أم بالشخصية ؟ فإذا كان المعنى الأصلي متصلاً بالشخص الواقعي في أصل استعماله ، فما الداعي إلى عدم اتصاله - أصلاً - بالشخصية الروائية بحيث يصبح المعنى المجازي متصلاً - على النقيض من ذلك - بالشخص الواقعي ؟ فإن لم يجر جواباً قلنا له : إن الداعي إلى ذلك هو الحضور الملح لمفهوم الشخص الواقعي في ذهن الناقد إلى درجة إسقاطه على مفهوم الشخصية الروائية الذي يغم إلى حد التلاشي . والداعي الثاني - وهو وثيق الصلة بالأول - هو كون الناقد يمتح من لغة حياة الشخص الاجتماعي ألفاظها وعباراتها اقتداءً بالنقاد القدامى الذين يصدر عن معجم نقدي تقليدي ما برح أسير ثنائية الثابت والمتحول التي ينبغي استبدالها بوحدها الجدلية . كما يقتضي قانون التطور استبدال تلك الوحدة بوحدة جديدة ودينامية هي الوحدة الجدلية بين الفعل الدال على الحركة والصفة الدالة على السكون . لكن سمر روي الفيصل لم يمتح من لغة النقد الروائي المعاصر مفاهيمها الإجرائية ومصطلحاتها النقدية الدقيقة بقدر ما اعتمد على الذاكرة النقدية . يدل على ذلك عدم استيعابه لمقولة بنيوية مؤسسة على طبيعة العمل الروائي التخيلية وطبيعة شخصيته التركيبية المقنعة بالممكن رغم استشهادها بها وهي مقولة خلدون الشمعة الذي يقول : «إن اعتبار الشخصية الروائية في الرواية شخصية واقعية أو تعادل في حجمها شخصية واقعية ، يلغي من الشخصية الروائية عنصر التركيب ، ولا ينظر إليها من منظور التخيل الروائي ، أي الإقناع بإمكان الحدوث ، وإنما ينظر إليها من منظور الواقعة أي الحال التي وقعت فعلاً» . (ص : 132 من كتاب سمر «ملاحم في الرواية السورية» ذاته) .

ومع ذلك لا يمكن إنكار أن الناقد يستوعب - أحياناً - مضمون ما يشبه تلك المقولة لاعتباره الشخصية الروائية مجرد نموذج لا يقدم سوى صورة دلالية محايدة للغة المعبر بها عن المرجع الذي يحضر حضوراً ثابتاً في بنيات مقاطع الناقد النقدية كقوله : «إن شخصية الياقوتي المدانة في الرواية نموذج لمجتمع يريد عبد النبي حجازي ، مؤلف الرواية ، إدانته . بمعنى أن المؤلف لم يلجأ إلى تصوير المجتمع في مفاصله ومبادئه ، وإنما لجأ إلى أسلوب معاكس تماماً صور فيه رجلاً انغمس في الفساد حتى أذنيه» . (ص : 133) .

وبما أن الأهم في النقد البنيوي هو شكل المضمون وأسلوب تمثيل القضايا ، فإن تحليل هذا الأسلوب الذي ينتج به الشكل تعددية دلالات الرواية الممكنة ، هو



أول ما ينبغي أن يتصدى له الناقد بدل المبادرة إلى إعلان - على غرار خالدة سعيد - مضمون الرواية في عبارة أخصر تختزل تلك التعددية في مصطلحات اجتماعية معدودة كما في قوله : « تمثل قضيتها قضية المستغل والمستغل في آن معا » . (ص : 18) .

وفي غياب المصطلح النقدي الدقيق، يقسم الناقد الشخصيات الروائية إلى محورية وثانوية وهامشية (ص : 90) مع أن هذه ثلاثيات أخرى ينبغي للنقد العربي التخلص منها هي كذلك .

هذا هو دأب سعيد يقطين الذي راح - هو الآخر - يصنف - مثل روجي الفيصل - الشخصيات الروائية إلى محورية وثانوية وإلى ثابتة ومتحركة في قوله : « وما يعطيها صفة الثبات هذه هي ورود ذكرها مرارا في الخطاب كشيء متحدث عنه ، دون أن نجد لها الحضور نفسه الذي نجده مع الشخصيات المحورية كذوات متحركة . وهذه الصفة تعطيها طابع الرمزية » . (ص : 227) . كما يطلق عليها - هو أيضا - مصطلح « الأشخاص الذين يشكلون العالم الثاني في القصة » . (ص : 38) . وعندما يفتقد الناقد المصطلح النقدي المناسب، يسمى بعضها : « الأعلام » . (ص : 229) . ثم ينسب لبضعها الآخر أدوارا ثانوية أو وظائف تقديمية وتكميلية في قوله : « كل هذه الشخصيات لا نجد لها دورا أساسيا في الخطاب ، ووظيفتها هي تقديم وتكميل صورة كلية عن العالم الروائي من خلال الاستدعاء والوصف . . أو الحديث عنها في لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها السرد في مجرى الخطاب » . (ص : 230) . غير أننا نتساءل : ماهي المصطلحات النقدية الإجرائية التي أطلقها النقد البنيوي على هذا النوع من الشخصيات الروائية التي تجعل السرد يواصل سيره في طريقه ؟ .

لا وجود للجواب الشافي عن هذا السؤال في النقد العربي الذي كان - في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات - يعامل الشخصية الروائية من زاوية مرجعية أو من زاوية فنية غامضة، وذلك لعدة عوامل نذكر منها :

- 1 - انتشار علم النفس بشكل جد واسع في البلاد العربية .
- 2 - تقليد الروايات والمسرحيات الغربية كأشكال تعبيرية وافدة .
- 3 - استعارة النقد الروائي لمصطلحات نقدية مسرحية .
- 4 - التآرجح بين الوجودية وعلم الاجتماع الانعكاسي .
- 5 - الأخرى . فهم الجمالية كما تمثلت - على الأقل - في كتاب « الأسس الجمالية

في النقد العربي» (\*) وعدم استيعاب منهج الدلالية (La sémantique) رغم الصدور المبكر لكتاب «نظرية المعنى في النقد العربي» (\*) الذي صرف عنوانه هذا اهتمام القارئ إلى النقد القديم لأن مؤلفه لم يختار له العنوان المناسب وهو «سيمنطيقا الشعر» لأن دلالية الشعر هي مضمونه الحقيقي والذي تم تقليده بشكل من الأشكال بكتاب «جدلية الخفاء والتجلي» . (\*)

6 - عدم تمثل هذا النقد للشكلانية والبنوية وكذا الشعرية والسيمائية .

وللبرهنة على ذلك ، لابد من عرض آراء النقاد الغربيين حول مفهوم الشخصية الروائية قصد مقارنتها بآراء النقاد العرب حول هذا المفهوم بالذات ، وذلك في اتجاه حصر أبعاده وإدراك تجلياته البنيوية .

يطالب فليب هامون (Philippe Hamon) وهو أحد سيميائي الخطاب الروائي ، بتلاؤم التحليل الروائي مع هدفه وبأن يتقبل كل الخلاصات المنهجية الناتجة عنه ، وذلك في الوقت الذي يعتبر فيه - مسبقا - الشخصية الروائية علامة لغوية ملتزمة بباقي العلامات في التركيب الروائي المحكم والمنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل . وبعبارة أوضح ، أن يرفض هذا التحليل مفهوم الشخصية على النحو الذي يطرحه ماثور من النقد أو معرفة تتأسس على مفهوم الشخص الواقعي لقول

النقاد الغربي : «لكن أن يتم اعتبار الشخصية مسبقا كعلامة ، أي أن يتم اختيار وجهه النظر» التي تؤسس هذا الموضوع بإدراجه في المرسلة التي تحدد هي نفسها كتواصل ، كمركب من علامات ألسنية (بدل قبوله كمعطى من قبل تقليد نقدي وثقافة متمحورة حول مفهوم «الشخص» الإنساني) ، سيتضمن ذلك أن يستمر التحليل منسجما مع مشروعه وأن يتقبل كل النتائج المترتبة عنه» . (1)

وفي السياق ذاته ، ينتقد سيميائي آخر هو رولان بارط (Roland Barthes) شعرية أرسطو لكونها تجعل مفهوم الشخصية في المرتبة الثانية بعد مفهوم الحركة أو

(\*) عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي» ، دار النصر للطباعة ، القاهرة ، 1968 .

(\*) مصطفى ناصف «نظرية المعنى في النقد العربي» ، دار القلم ، القاهرة ، 1965 .

(\*) كمال أبوديب «جدلية الخفاء والتجلي» دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1979 .

(1) - R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph Hamon «Poétique du récit» Seuil, points, Paris, 1977, p

الفعل . كما يستعرض رولان بارط مراحل التطور الحاصل في مفهوم الشخصية مذ كانت مجرد اسم أو وكيل فعل (agent d'action) إلى أن صارت محفوفة بدلالات نفسية . هكذا أصبح ينظر إليها وكأنها شخص حقيقي مع أنها لغة يتعذر عليها الفعل ، فبالأحرى الحركة . هذا ، وينفي عنها كونها تابعة للفعل في المسرح البرجوازي الذي يقدم نماذج من الذوات النفسية . بعد ذلك يتحدث عن رفض التحليل البنيوي معاملة الشخصية بصفاتها «كائنا» جاهزا أو ذاتا نفسية على اعتبار أنه يستحيل وصف وتصنيف الشخصيات والوكلاء بمصطلح «الشخص» لأحد أمرين : إما لكوننا نعتبر مفهوم «الشخص» شكلا تاريخيا ينحصر بشكل قسري في بعض الأجناس المعروفة بحيث يجب الاحتفاظ بجميع المحكيات التي تتضمن وكلاء ، وإما لكون مفهوم «الشخص» صادرا عن نزعة عقلانية حتمتها الظروف الراهنة على ما هو عبارة عن وكيل سردي لا يخلو منه محكي في العالم . أما التحليل البنيوي ، فإنه لم يحاول تحديد الشخصية بوصفها كائنا واقعا أو تحديدها بمصطلحات الحالات النفسية ، بل بوصفها مشاركا (participant) وحسب ، لقول رولان بارط : «إن مفهوم الشخصية ، في الشعرية الأرسطية ، مفهوم ثانوي لأنه يخضع كلية لمفهوم الفعل : يمكن أن توجد حكايات بدون «طبائع» يقول أرسطو ، ولا يمكن أن توجد طبائع بدون حكايات ( . . . ) وإلى زمن متأخر ، فإن الشخصية التي لم تكن حتى ذلك الحين سوى اسم أو وكيل فعل ، قد صارت لها كثافة نفسية ، كما غدت فردا ، «شخصا» ، وبعبارة أخصر ، صارت «كائنا» جاهزا بامتلاء ، مع أنها لن تفعل أي شيء بطبيعة الحال قبل أن تتحرك حتى ، لقد توقفت الشخصية عن أن تكون تابعة للفعل ، إذ تجمست على الفور ذاتا نفسية ، وبإمكان هذه الذات أن تخضع لقائمة كان شكلها الأنقى لائحة «استعمالات» المسرح البرجوازي (المتأنقة ، الأب النبيل ، الخ) . ولقد حصل للتحليل البنيوي ، منذ أن ظهر ، أكبر نفور من معاملة الشخصية كذات حتى ولو كان ذلك من أجل تصنيفها ( . . . ) لا وجود لمحكي بلا «شخصيات» أو على الأقل بلا وكلاء في العالم ، غير أن هؤلاء الوكلاء متعددون ( . . . ) يستحيل وصفهم وتصنيفهم بمصطلحات «الأشخاص» ، إما لاعتبارنا «الشخص» كشكل تاريخي محصور قسرا في بعض الأجناس (المعروفة لدينا معرفة جيدة حقا) ، ونتيجة لذلك ينبغي الاحتفاظ ، على نحو واسع جدا ، بكل المحكيات (قصص شعبية ، نصوص معاصرة) التي تحتوي على وكلاء لا على أشخاص ، وإما أن نعلن بأن «الشخص» ما كان أبدا سوى عقلنة نقدية فرضها عصرنا على مجرد وكلاء سرديين . لقد حاول التحليل البنيوي جاهدا حتى الآن ،

مهووسا جدا بعدم تحديد الشخصية بمصطلحات البواطن النفسية من خلال  
فرضيات مختلفة، تحديدها لا كـ «كائن»، بل كمشارك. <sup>(1)</sup>

يعني المشارك - بتعريف بارط ذاته - من يشارك في المحاور الدلالية الكبرى  
الثلاثة التي تتواجد في الجملة مثل الفاعل والمفعول به والمسند إليه والظروف. <sup>(2)</sup>

هل يدل هذا التعريف على أن الشخصيات فواعل تقوم بوظائف ؟ .

---

( 1 ) - Ibidem, p : 32 - 34.

( 2 ) Ibidem, p : 35.



## الفصل الثاني

منطق الأفعال . الشخصيات باعتبارها فواعل من وجهة نظر نحوية في الأعمال النقدية الآتية :

1 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم .

2 - «الأسنية والنقد الأدبي» : أريس أبو ناصر .

3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد .

لقد تم التمييز بين مفهوم الشخص الواقعي ومفهوم الشخصية الروائية في النقد العربي والنقد الغربي الذي مهد لاعتبار الشخصية الروائية فاعلا يقوم بالفعل أو يقع عليه الفعل . لذا اقتضى الأمر الآن التحاور حول الممارسات النقدية التي تتعامل مع الشخصيات الروائية - إلى حد ما - من وجهة نظر نحوية .

يحدد بروب ، في حديثه عن المنهج والمادة ، الوظيفة بأنها فعل الشخصية الذي يحدد من ناحية معناه في سياق الأحداث وبأنها الجزء الجوهرى من الخرافة وعنصرها الثابت . هكذا يختزل عدد الوظائف إلى إحدى وتلاثين وظيفة متماثلة بحيث تكون لجميع الخرافات نفس البنية في قوله : «تعني الوظيفة عمل الشخصية الذي يتحدد من وجهة نظر دلالة في سياق الحكمة .

1 - إن عناصر الخرافة الثابتة باستمرار هي وظائف الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تمت بها هذه الوظائف . إن الوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للخرافة .

2 - إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود ( . . . )

3 - إن تتابع الوظائف متشابه باستمرار ( . . . )

4 - تنتمي جميع الخرافات إلى نفس النمط من حيث بنيتها . » (1)

---

(1) - Op. cit., p : 31 - 33.

## الأصل النحوي للوظيفة

يقدم غريصاص ، مباشرة بعد سنة من نشر كتاب بروب المشار إليه ، في هذا الموضوع الذي يعتبر مبحثا ألسنيا وفي الآن ذاته تنمة لما أثير من حوار نقدي جاد حول مفهوم البنية ، وجهة نظره حول وظائف بروب بعد أن اختزلها إلى عدد جد محدود (ست وظائف أساسية) . ومؤدى وجهة نظره تلك أن الوظائف عبارة عن أدوار تقوم بها الألفاظ . يتجلى ذلك عندما يحاول المرء استعادة التعاريف النحوية القديمة بصيغها التقليدية : الفاعل هو من يفعل الفعل - المفعول به هو من يقع عليه الفعل . هكذا تصير الجملة مجرد مشهد (spectacle) يتميز بالثبات والاستمرارية بينما يتبدل الممثلون ويتغير محتوى الأعمال . أما الملفوظ - المشهد - énoncé spectacle) 6 ، فإنه يبقى على حاله دون أن يتغير لأن استمراريته رهينة بتوزيع الأدوار وحسب . كما يغدو من الصعب على هذه الاستمرارية أن تكون عريضة ولا سيما حينما يكون عدد الأدوار الموزعة محدودا . هذا ، ويصبح من الصعوبة بمكان الإدلاء بوجهة النظر حول طبيعة الأدوار الموزعة . ومع ذلك لا بد من تصحيح الصيغة الثلاثية (الفعل - الفاعل - المفعول به) الناقصة باستبدالها بمقولتين عامليتين في شكل تعارض وهما مقولتا :

الذات	ضد	الموضوع
المرسل	ضد	المرسل إليه .

ذلك أن غريصاص يرى كذلك - على المستوى النظري - أنه من المحال تحديد الكون الدلالي الأصغر (micro-univers) (وهو كل عمل قصصي أو مسرحي) بصفته كلا دالا ، إلا عند ظهوره أمامنا كل لحظة في صورة مشهد أو على شكل بنية عاملية . أما على مستوى الممارسة ، فقد ارتأى غريصاص أنه من اللازم اتخاذ ترتيبين تطبيقيين قصد مطابقة هذا النموذج العائلي المستعار من التركيب النحوي بقانونه الجديد وبأبعاد الكون الأصغر الجديدة كذلك ، وذانك الترتيبان هما :

- 1 - التصدي لاختزال العاملين التركيبين إلى قانونهما الدلالي .
- 2 - جمع كل الوظائف المتجلية في متن والمنسوبة إلى عامل دلالي واحد مهما يكن توزيعها حتى يكتسب كل عامل ظاهر استشاره الدلالي الخاص به .

هذا ، ويبرز استشار «الرغبة» المشابه للاستشار الذي تحقق في البنية العاملة كما عرفت عند بروب وسوريو (Souriau) ، العلاقة القائمة بين الذات والموضوع . وعليه ، يمكن اعتبار التعدية أو العلاقة الغائية الواقعة على البعد الأسطوري للتجلي - بعد هذا الترميق السيمي - وحدة سيمية (sémème) تحقق أثر معنى الرغبة . في هذه الحال ، يكون الكونان الأصغر (جنس «الخرافة الشعبية» و«جنس «المشهد الدرامي» المحددان بمقولة عاملية أولى متمفصلة وفق الرغبة ، قادرين على إنتاج محكيات - أحوال (récits-occurences) تكون فيها الرغبة متجلية على شكلها التطبيقي والأسطورة للـ «بحث» (Quête) .

والمثال الذي يقدمه غريصاص لذلك هو عرض من نوع بحث سان - غرال (La Quête de Saint-Graal) الذي تتمفصل فيه العوامل الأربعة كلها على شكل المقولتين التاليتين :

<u>بطل</u> سان - غزال	<u>الذات</u> الموضوع
<u>الله</u> الإنسانية	<u>المرسل</u> المرسل إليه

وعلى هذا النحو تشكل المقولتان العاملتان معا نموذجا بسيطا يتمحور كله حول الموضوع لكونه في الآن ذاته موضوع رغبة وموضوع تواصل .

أما المقولة الثالثة :

المساعد      ضد      المعاكس ،

فإنها لم تنبثق عن تركيب نحوي بقدر ما انبثقت عن تعارضات اللغة . إذ يعين المساعد على تحقيق رغبة مع تذليل صعوبات التواصل ، بينما يخلق المعاكس العراقيل

ليحول دون تحقيق الرغبة أو إيصال موضوع . بقيت ملاحظة وهي أنه إذا كانت مقولة «الذات ضد الموضوع» ومقولة «المرسل ضد المرسل إليه» رئيسيتين ، فإن مقولة «المساعد ضد المعاكس» ثانوية لكون هذين العاملين الأخيرين مجرد مشاركين ظرفيين لا عاملي مشهد حقيقي ، كما أن أسماء الفواعل وأسماء المفاعيل ليسوا إلا صفات تحدد موصوفات مثلما تحدد الأحوال أفعالها . (1)

وبعد سنه كدنتك من شر كتاب عريصاص السابق ذكره ، وفي إصرار الشعريه المستفيدة من الجمالية والشكلانية والبنوية لدراسة الخطاب الروائي ، يسير تودوروف في الاتجاه ذاته مقدما إصافات ذات أهمية ومدافعا عن شكل الدلالة الذي اصطلح عليه بالمظهر السطحي (L'aspect littéral) للملفوظ في مقابل ما اصطلح عليه بالمظهر المرجعي (L'aspect référentiel) . ولإنجاز التحليل الوصفي والشعري للمظهر الأول وإبراز منطقية النص ، يستعير تودوروف من غريصاص مصطلحاته مثل : الرغبة والتواصل والمشاركة دون إغفال التعارض اللغوي بصفته الأساس الثابت الذي تقوم عليه اللغة . يمكن أن يختزل هذه الاستعارة في الترسيمات الآتية :

أ - المسندات إليه الأساسية ضد المشتقات

(dérivés vs Prédicats de base)

1 - الرغبة في ... ضد الرغبة عن ...

2 - التواصل ضد الفضح

ب - المشاركة :

1 - المساعدة ضد المنع

ج - قواعد الاشتقاق (règles de dérivation)

1 - قاعدة التعارض (règle d'opposition)

2 - فاعده المفعوليه (règle du passif) .

وفي هذه الأخيرة تطرح بعض المسلمات ولا سيما عند ما يحدث التحول الشخصي (transformation personnelle) ، منها :

1 - المظهر ضد الكينونة .

2 - ؟ ضد الوعي .

د - قواعد الاشتقاق ضد قواعد العمل (règles d'action)

(1) - Op. cit., p : 176 - 179

(2) - «Littérature et signification»



لو قارنا تحديد تودوروف لمفهوم الوجه البلاغي إذ قال : كل علاقة بين كلمتين متواجدتين (أو أكثر) يمكن ( . . . ) أن تصبح وجها بلاغيا» .<sup>(1)</sup> وتحديد غريصاص لمفهوم البنية إذ قال بأنها «حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما» ، لأدهشنا حقا هذا التطابق التام بين التحديدين إلى درجة إيجائه باستنتاج دقيق وهو صيرورة الوجه البلاغي بنية .

بقي القول إن تودوروف قد أثرى مقولات بروب وغريصاص بالمقولات المذكورة آنفا ، كما أغنى التحليل النحوي البلاغي . يتجلى ذلك في دراسته للمظهر السطحي للمفوض رواية «العلاقات الخطيرة» للاكلو (Laclos) إذ وظف الأوجه البلاغية الآتية : التكرير والتوازي والتدرج وكذا النقيض والخرق للنظام بحيث صار التحليل نحو- بلاغيا ، وهذا هو التحليل الذي يفتقر إليه النقد العربي الذي إذا مارس النقد ، فإنه يستخدم منهج بروب أو منهج غريصاص ولا يستخدم منهج تودوروف أو منهج جيرار جينيت . ومرد ذلك إلى عدم استيعاب النقاد العرب للمنهجين الأخيرين رغم ما أثريا به منهج بروب أو منهج غريصاص من إضافات .

تتوخى نبيلة إبراهيم سالم ممارسة النقد بالمنهج الألسني الوظيفي كما عرف عند بروب ومنهج التواصل كما عرف عند جاكوبسون الذي يحيل مصطلح «السياق» (contexte) في ترسيمته على المرجع . بيد أن تودوروف قد انتقد منهج جاكوبسون هذا مبرزاً أنه منهج يرتبط بالخطاب الشفوي الذي يتم إثر الإتصال المباشر بين الباحث والمتلقي الواقعيين بحيث يدور حديثهما حول موضوع ما في سياق ما ، أي حسب الظروف والأحوال التي يوجدان فيها حقيقة . أما في الخطاب المكتوب الذي يكون صاحبه قد فرغ منه وقدمه للنشر ، فمن المحتمل جدا ألا يتصل به القارئ إلا بعد مرور عدة قرون . وانطلاقاً من هذه الحقيقة ، فلا وجود لا للباحث ولا للمتلقي الواقعيين في الكتاب الصادر ، كما أنه لا وجود للاتصال ولا للسياق .<sup>(2)</sup> وبناء على ذلك ، يمكن طرح السؤال التالي : أتهم الناقدة بالنسق الداخلي للعمل الروائي أم بسياقه الخارجي ؟

( ١ ) - «Poétique», p . 41

( ٢ ) - «Littérature et signification» p : 21.

تصرح نبيلة إبراهيم سالم في خطابها النظري ، بأنها ستنتقل من الأساس الالسنى الذي يعتبر الجانب التركيبي والدلالي تجليا للإمكانيات اللغوية التي يحققها النشاط الأدبي . كما تدلي بوجهة نظر نقدية مؤداها أنه كلما قطع القارئ أشواطاً في قراءة الرواية ابتداءً من الجملة - باعتبارها أساس التحليل - إلى الفقرة ، إلى التناقض القائم بين فقرتين ، إلى البنية التي تتكون وحدتها الدلالية من مجموع الفقرات ، سيجد أن أعمال «البطل» كلها تعود إلى الوحدة الوظيفية القياسية التي تدرج في متوالية من الأفعال . وذلك عبر مراحل رحلته كلها في الزمان والمكان ، أي أثناء إقدامه على ما اعتزمه أو أثناء إحجامه .

هذا ، وتعلن الناقدة بأنها ستتبع الخطوات المنهجية التالية :

1 - رصد علائق الوحدات الوظيفية حسب ظهورها في النسق ووصف تبينها الوظيفي لكونها تركيباً لغوياً يعبر عن سلوك نحو غاية من خلال التابع الزمني للقصة .

2 - إبراز - انطلاقاً من تحليل المستوى التركيبي - العلائق الغائبة الحاضرة فيما وراء النسق وفقاً لما يتطلبه كل عنصر في النص على المستوى الدلالي .

ويتجلى الفرق الذي وضعته الناقدة بين المستوى التركيبي والمستوى الدلالي في كون الأول يمثل الحدث في الحدود التي يظهر فيها بوصفه عنصراً منتظماً في علاقة بنيوية بباقي العناصر .

إذن ، فلا مجال للشك الآن في أن رغبة الناقدة في ممارسة المنهج الالسنى الوظيفي تبدى في المصطلحات الآتية : الوحدة الوظيفية القياسية - متوالية الأعمال - رحلة البطل الزمانية - اعتزام التنفيذ - التردد والفشل - الوحدات الوظيفية - البناء الوظيفي - المستوى التركيبي والدلالي - العلائق الغائبة . هذا بالإضافة إلى منهج القراءة الذي ينطلق من الجملة - باعتبارها أساساً للتحليل - إلى الفقرة وإلى فقرتين متعارضتين ثم إلى البنية التي تنبني من الوحدة الدلالية لكل الفقرات .

بيد أن الناقدة لم تقتنع بالمنهج اللغوي هذا فارتدت إلى المنهج الإجتماعي والنفسي والفلسفي وكأنها ترغب في ممارسة ما يسمى ، في شيء من الضبابية والغموض ، بالمنهج التكاملي . مثلها في ذلك مثل العديد من النقاد الذين يساهمون في تأخير التحول الذي يحاول منهج جديد تحقيقه .

وأثناء التطبيق، تقسم الناقدة رواية «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ إلى سبع حركات ثم تشرع في تحليلها استناداً إلى الوحدة الوظيفية القياسية كما عرفت عند بروب بعد أن اختزلتها إلى أربع وحدات وظيفية (الخروج - العقد - الاختيار - الانفصال أو الإتصال بالمجتمع). يتبدى ذلك من قولها في خطابها الإجرائي عن الفقرة التي تصف مكتب المدير العام في الرواية: «تمثل هذه البداية الوحدة الأساسية الأولى في بناء القصة وهي وحدة الخروج، فهي تبدأ بعبارة «انفتح الباب» وتنتهي بعبارة «جال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة»، وبذلك تشير الكلمات إلى مرحلة الانتقال (...) فالخروج يتم بعد مرحلة الاستقرار على المستوى الفردي وعلى المستوى الاجتماعي». (ص: 95 - 96).

ولتوضيح ذلك تضع له ترسيمتين:

1 - «استقرار (مرحلة ماقبل) الخروج - (التمهيد لمرحلة مابعد)». (ص: 97).

المرسل إليه البطل (عثمان بيومي)	الموضوع ضرورة التغيير	2 - «المرسل المجتمع الشعبي الوساطة (شيخ الكتاب) وذلك مقابل القوة التي لا لا تستسلم للتغيير في يسر
---------------------------------------	--------------------------	--

(...) إذ إن الخروج من موقف إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى، لا بد أن يصحبه حالة من اللاتوازن والاضطراب، ولا بد لهذا اللاتوازن من قوة تعيد البطل إلى حالة التوازن. (ص: 98).

الطرف الأول	ثم تضع وحدة التعاقد على الشكل التالي:	الطرف الثاني
البطل	موضوع التعاقد	مع نفسه
البطل	ضرورة التغيير	مجتمعه
	الوصول إلى الهدف	
	التغيير وإثبات وجوده	
	مجتمعه من خلال كفاءته	
	تحقيق الهدف	

الله (عهد مع الله)

بالاستعانة بالرباط الديني المقدس

البطل

«(ص : 102)».

وبعد ذلك لاحظت أن العقد الملزم يتجلى في البنود التي وضعها عثمان بيومي في «شعار العمل والحياة»، كما قسمت الحركة الأولى في الرواية إلى مستويات ثلاثة.

1 - «المستوى الإجتماعي :

الطابق العلوي الذي يسكنه المدير العام

(دلالة رمزية لطبقة عليا)

بهاء ورونق

الطابق تحت الأرض حيث يعمل في قسم المحفوظات (دلالة رمزية للطبقة

العامة)

أترية وثعابين.

[2 -] المستوى القيمي للحياة :

شخصية تشتغل بجذوة الأمل وإرادة الغير (البطل).

شخص يجرفها العمل وضاعت طموحاتها مع تيار الحياة (سيفان أفندي).

[3 -] المستوى الكوني والديني :

الإحساس العميق بجلالة شخص نام بداخلها هذا الإحساس

الألوهية وقدرة الله على (الحياة يمكن تلخيصها في

تحقيق الأمل. كلمتين : استقبال وتوديع).

العلاقة بين لانهاية الحركة الإحساس بعبء الزمن وثقله

الكونية ولانهاية الطموح ونهايته».

الإنساني. (ص : 103 - 104).

وتصرح في الحركة الثالثة أن عثمان بيومي يدخل مرحلة الاختيار لتنفيذ التعاقد

بقولها : «وقد بدأ الاختبار بمواجهة قوة تعد بندا من بنود التعاقد، ذلك أن سيدة

تعد، حتى هذا الوقت، موضوع الزواج المكمل لحياته ودينه واستقراره. على أن

الموقف انتهى بدون حسم، ولكنه في الوقت نفسه، لم يخلق موقفا مضطربا بحيث

يؤدي إلى اللاتوازن. ففي تصوره أنه استطاع إقناعنا بضرورة الانتظار حتى ينفذ

تعاقده. أو على الأقل الجزء منه وهو حصوله على الشهادة العليا». (ص : 107).



ثم لخصت ذلك في الترسيمية التالية :

«على المستوى الاجتماعي :

البطل	تجديد العقد	الفتاة
الطرف الأول	الموضوع	الطرف الثاني

(ويشير موقفه منها إلى

تأكيد انتهائه لطبقته

والإصرار على عدم الانسلاخ  
منها.

على مستوى أفعال البطل وسلوكه :

البطل	الالتزام والارتباط	القيم الدينية والخلقية.
الطرف الأول	الموضوع	الطرف الثاني

(ص : 107 - 108).

أما عن وحدة الانفصال عن المجتمع والعودة إلى الاتصال به ، فإن الناقدة تقول : « فلقد بدأت القصة من نقطة خروج البطل وانفصاله عن مجتمعه ، شأن أي بطل آخر ( . . . ) وبهذا تكون الوحدة الوظيفية الأخيرة على النحو التالي :

خروج وانفصال عن المجتمع	خروج وانفصال عن المجتمع
بقصد تحقيق شيء كبير	لفشله في تحقيق إلتزاماته
لنفسه ولمجتمعه	الاجتماعية ولجهله بمعايير الحياة.

النتيجة : لم يحدث الاتصال المتوقع بالمجتمع . » (ص : 126 - 127).

من الملاحظ أن الناقدة تتأرجح ، في ممارستها النقدية هذه ، بين التحليل الوظيفي والمنهج التفسيري ، بحيث استخدمت مصطلحات مقتبسة من مورفولوجيا الخرافة ومصطلحات اجتماعية وإيديولوجية وفلسفية . بل يمكن القول إن التحليل الوظيفي قد صار لديها مجرد رصد للبنية العميقة (الخروج - العقد - الإختبار - الإتصال بالمجتمع أو الانفصال عنه) حتى تجعل من عناصرها الأربعة منطلق تأويلها الذي يتجاوز الوصف إلى البحث عن الغرض والمعنى وكذا الدلالة الاجتماعية والعقائدية والفلسفية . يدل على ذلك تقسيمها خطاب الممارسة إلى ترسيمات يتم شرحها وفق مستويات ثلاثة :

1 - المستوى الإجتماعي الذي راحت الناقدة تتحدث فيه كعالة اجتماعية عن

مضمون الترسيمية بمصطلحات اجتماعية :

الطبقة العاملة - الطبقة العليا - إنتهاء الطبقي .

2 - المستوى القيمي للحياة الذي تعامل فيه الناقدة الشخصيات معاملة الأشخاص . يتضح ذلك من خلال الجمل الآتية : «شخصيات تشتعل بجذوة الأمل وإرادة التغيير» - «شخص يجرها العمل وضاعت طموحاتها مع تيار الحياة .» تحليل جميع دلالات هتين الجملتين على المرجع ، على الإنسان الحقيقي ، على الشخص الواقعي لا على الشخصية باعتبارها كلمة أو حرفاً في عبارة ، في جملة ، في فقرة ، في نص .

3 - المستوى الكوني والديني الذي يبرز فيه التأمل النفسي والعقائدي بوضوح من خلال العبارات التالية : «الإحساس العميق بجلالة الألوهية وقدرة الله على تحقيق الأمل» - العلاقة بين لانهائية الحركة الكونية ولانهائية الطموح الإنساني .

وسبب نهج الناقدة هذا المنهج مرده إلى عدم اكتفائها بالتحليل الوظيفي . هكذا لجأت إلى التحليل المعياري الذي يحاول التحليل الوصفي التقليل منه قدر الإمكان .

يقوم التحليل الوظيفي لدى بروب على «الأعمال» التي ينجزها «الأبطال» في الخرافات العجيبة . لذا ينصب الاهتمام كله على أفعال الشخصيات إذ يعتمد المحلل المنهج الوصفي الموضوعي الذي يجيب عن السؤال : كيف تمت بنية القصة ؟ لا عن السؤال : لماذا تمت بنيتها على هذا الشكل ؟

يتأسس كذلك هذا التحليل الاستقرائي على الوظائف المتتالية بوصفها العناصر الثابتة لا على الشخصيات لكونها عناصر متغيرة بما فيها أوصافها وحوافز أعمالها . إنه يدرس الشكل والقوانين التي تحكم بنية الخرافة العجيبة وكذا منطق هذه البنية التي يصفها لتحديد ماهيتها وإبراز أجزائها المكونة والعلائق التي تربط بعضها ببعض والجزء بالكل . وعلى هذا النحو، تنعدم لديه التعليقات البعيدة والتفسيرات الغيبية . إنه تحليل شكلائي يتجرد بصفة مطلقة من كل تأويل .

أما نبيلة إبراهيم سالم ، فإنها لم تدع البنية تكشف عن ذاتها بذاتها من خلال ما قدمته من وصف استقرائي لها . هكذا توسلت بمصطلحات مستمدة من حقول معرفية لها مجالاتها وأدواتها المخالفة لاعتمادها مناهج مغايرة مثل التحليل النفسي وعلم الاجتماع وعلم الأديان والفلسفة مما جعلها تبتعد بكثير عن البنية موضوع

التفتيت . تتأسس هذه الملاحظة على تصريح الناقدة بأنها ستختزل دلالات البنية المتعددة والممكنة في تأويل جامع مانع يبرز مضمون هذه البنية في قولها : « وإذا كنا قد حللنا القصة على أساس وحداتها الوظيفية الأساسية التي يمكن أن يتكون منها بناء أي عمل قصصي في حالة تفككه ، فإننا نعود ونجمع بين هذه الوحدات في تفسير واحد يكشف عن الرسالة التي يريد أن يوصلها الكاتب الفرد في النهاية إلى المجتمع . » (ص : 133 - 134) (التشديد مني) .

يلمح هذا المقطع النقدي إلى تأثير ترسيمة جاكوبسون الإبلاغية - التي تدخل في الاعتبار المرسل والمرسل إليه والسياق - على الناقدة دون تأثير ترسيمة تودوروف أو لانتفيلت (Lintvelt) اللذين ييعتبران الباث والمتلقي خارجين عن العالم الروائي . ذلك أن الراوي والمروي له قد حلا محلها لا لكونها شخصين واقعيين ، بل لكونها علامات بارزة في ثنايا النص الروائي الذي قد يصير هو ذاته - في غياب العلامات الدالة عليها - سمة دالة على وجودهما . لكن الناقدة لم تقف عند حد هذه المعطيات المحسوسة ، بل توغلت في التجريد الفلسفي لقولها في خطابها الإجرائي : « كيف يمكن إذن أن تنتظم العلاقة بين السماء والأرض ، أوبين الله والإنسان بحيث يمكن أن تسير الحياة في إيقاع منسجم منظم في جميع مراحل الحياة ، وبحيث يخف عن الإنسان ، على الأقل ، الإحساس بعبء الزمن ؟

إن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت الأفعال التي يقوم بها الإنسان في أي مجال محقة حقا لنظام الحياة ، دون أن يكون تحقيق أي فعل على حساب الآخر . » (ص : 138) .

هكذا يتضح لنا بجلاء أن المنهج الشكلي لدى نبيلة إبراهيم سالم غير خالص لتداخل مناهج متعددة في تحليلها الشيء الذي يتنافى والمنهج البنيوي من وجهة نظر أصحاب هذا المنهج .

أختلف موريس أبوناظر عن نبيلة إبراهيم سالم ؟ هل يتلافى الاقتياس من الحقول غير الأدبية مصطلحاتها عملا بأسس المنهج البنيوي في النقد الروائي ؟

يتبع موريس أبوناظر نهج البنيويين في التوصل بالبنية الوظيفية كما عرفت لدى بروب وبالبنية العاملة التي استخلصها من غريصاص . لكن لم يقف عند هذا الحد ،

بل استفاد كذلك من ممارسات أخرى للمنهج البنيوي على النص الروائي قصد التدريب والتجريب وكذا التعريف بالمناهج اللسانية وعلاقتها بالنقد الأدبي «تنظيراً» وممارسة .

نقتصر الآن، تبعاً لمنهجنا المابعد نقدي، على دراسة منظور الناقد إلى الأفعال أو الوظائف النحوية والشخصيات باعتبارها عوامل تنجزها. لم يفرق هو كذلك بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية رغم اعتماده الألسنية الحديثة منهجاً لنقد الرواية. إنه يعامل الشخصية الروائية معاملة الشخص حتى في الوقت الذي يقبس فيه من بروب تعريف الوظيفة التي يقول عنها: «الوظيفة هي دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بمثل هذه الوظيفة.» (ص: 25). ويقع له نفس الشيء في حديثه عن الوظائف الثانوية إذ يستعمل مصطلح «الأشخاص» وما يصاحب دلالة هذا المصطلح من دلالات تحيل كلها على المرجع، أي على أشخاص واقعيين لقوله: «إن وجودها (الوظائف الثانوية) يوضع الوظائف الأساسية، ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها لطبائع الأشخاص الأساسية، وأعمارهم، ودوافعهم، والأماكن التي يسكنون فيها، وينتقلون منها وإليها.» (ص: 26).

إن اعتبار الشخصية - وهي عنصر تركيبى - شخصاً، يفضي بالتحليل إلى التأويل ورد الفرع إلى الأصل وإرجاع الدلالة إلى المرجع وكذا إعادة اللغة إلى الواقع والإبداع إلى الحياة الواقعية. يدل على ذلك عبارات الناقد ومفاهيمه: الأشخاص - طبائع - أعمارهم - الأماكن التي يسكنون فيها - ينتقلون منها وإليها - دوافعهم. تسمى دلالات ومفاهيم هذه العبارات كلها إلى أفعال الإنسان الواقعي ونفسيته ومحيطه الذي يتحرك في مجاله. ويستخدم الناقد أيضاً مصطلح «الشخص» ترجمة للصيغة (personne) رغم دلالاته المغايرة لدلالة الشخص والشخصية الروائية. غير أن الناقد يضع أحياناً فئة العوامل مكان فئة الضمائر في اتجاه النحو الوظيفي إذ يقول: «سنخلص القصص من فئة الشخص (أنا، أنت، هو، هي نحن، هم، الخ) مستعاضين عنها بفئة العوامل (Les actants) (العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل المساعد، والعامل المعاكس.» (ص: 27). وبدل حصر مفهوم المشارك في المساعد والمعاكس، يمدده - مثل بارط وخلافاً لتودوروف - حتى ليشمل جميع الشخصيات أو جميع العوامل بما فيها العامل - الذات والعامل - الموضوع في قوله: «إننا ننظر إلى الأشخاص في «طواحين بيروت» لا ككائنات نفسية وإنما كمشاركين (participants) .



إن تحديد الأشخاص كمشاركين، يعني أننا لا نبغي من هذا المفهوم إلا بعده الألسني. ذلك أن الشخص من وجهة نظر ألسنية لا يحدد بميوله النفسية، واستعداداته البيئية، وخصاله الخلقية، وإنما بمكانته، أو بالأحرى بموقعه داخل القصة.

إن الكلام عن موقع الشخص داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملاً ما، عن شخص يلعب دوراً ما، وبالتالي يتم النظر إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شيء آخر». (ص : 60).

يستفيد الناقد العربي من منهج بروب الذي يجعل من الشخصية منفذة متغيرة ثابتة. كما يستفيد من منهج غريصاص الذي يركز على الشخصية بحيث تصبح عاملة تقوم بعمل معين. هكذا يتم اقتران العامل بعمله أو بحالته. وبتعبير نحوي، تصبح الشخصية فاعلاً ومفعولاً به ومسنداً إليه في جملة معينة لقول موريس أبو ناضر: «إن تحديد الشخص بالعمل الذي يعمل به، أو بالفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي - نحوي، إذ ليس هناك، من وجهة نظر نحوية، فعل من دون فاعل، أو فاعل من دون فعل. إن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل. وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة». (ص : 61).

بهذا الشكل يطلق موريس أبو ناضر «الوظيفة» صفة للفعل تارة وصفة للفاعل تارة أخرى، وكأنه، حينما يكون بصحبة بروب، ينسى غريصاص، وحينما يكون بصحبة غريصاص، ينسى بروب. وحتى عندما يكون برفقة غريصاص، لا يلاحظ أن الناقد الغربي قد حطم ثنائية الفعل والفاعل وعوضها بالوحدة بينهما كما يتجلى ذلك من مصطلحات بنيتة العاملة. لندقق النظر - مثلاً - في مصطلح «المساعد» (adjuvant) الذي يتكون من الاسم ذاته adjuvant ومن الفعل aider وعلامته «ad» في هذا الاسم نفسه، ويعرف عندنا هذا الاسم الذي يجمع بين الاسم والفعل في أكثر صيغه استعمالاً باسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله.

أما مسألة ثبات الأفعال وتغير الفاعلين، فإن موريس أبو ناضر قد أغفل ذكرها تماماً عندما كان صحبة غريصاص. يرجع السبب في ذلك إلى طبيعة اسم الفاعل الذي نسف صرح ثنائية الثابت والمتحول التي نعت بها بروب الأعمال والشخصيات. هكذا أقام اسم الفاعل على أنقاضها وحدة جدلية بينهما. تدل هذه

الوحدة الجدلية على أنه من الجائز أن تتغير الشخصيات وتبقى الأعمال ثابتة، كما أنه من المحتمل أن تتحول الأفعال وتبقى الشخصيات على حالها. وعلى هذا النحو، تكون نظرية بروب قد فقدت جانباً من مصداقيتها لثنائية الثبات والتحول التي تطبعها. أضف إلى ذلك أن بحثه ينصب على جنس الخرافة الشعبية ويستهدف البنية الثابتة في مائة خرافة عجيبة متشابهة، لابنية خرافة واحدة بحيث يمكن ملاحظة تغير الأفعال والشخصيات وإدراك أنواعها وأصنافها. يترتب عن ذلك أن منهج بروب يقتضي كمية كبيرة من الأعمال الأدبية المتشابهة. ويستلزم نعت «متشابهة» أن يسبق الإلتقاد الاستقراء لقول عبد الله العروي : «يجب أن يسبق النقد الوصف لكي نعقل ما نصف وما نقول»<sup>(1)</sup>.

هل اعتمد موريس أبوناظر هذه الخطوة المنهجية في رصد التطور الحاصل في البنية الأساسية من بروب إلى غريصاص ؟ هل اقتصر في الممارسة النقدية على بنية هذا الأخير رغم رسمه إياها على الشكل التالي :

المرسل — **الموضوع** — المرسل إليه

المساعد — **الذات** — المعاكس. « (ص : 61) ؟

لو كان الناقد العربي قد أدرك أن بنية غريصاص اختزال لبنية بروب وتطوير لها، لا اقتصر على بنية غريصاص ولما مزج بين البنيتين لنقد عمل روائي واحد بحيث يقول موظفاً البنية الاختزالية : «فالعامل الذات في «طواحين بيروت» هو تيمة التي تسعى إلى تحقيق طموحها في بيروت، من خلال إكمال دراستها ( . . . ) والعامل المرسل يندمج في العامل الذات، والعامل المرسل إليه يندمج في العامل الموضوع ( . . . ) فالعامل الذات والعامل المرسل يتجسدان في تيمة، فيما العامل الموضوع والعامل المرسل إليه يتجسدان في متابعة الدروس في الجامعة، وفي رمزي رعد وهاني الراعي ( . . . ) إن العامل المعاكس في طواحين توفيق عواد يتجلى من خلال عدة ممثلين ( . . . ) فجابر أخو تيمة، وصديقه حسين القموعي يمثلان دور المعاكس من حيث قيامهما بأعمال معادية للبطل طوال القصة ( . . . ) إن [ لـ ] العامل المساعد ( . . . ) عدة ممثلين : فآمنة والددة تيمة، وماري أبو خليل، وزنوب، يمثلون دور المساعد والمسعف من حيث قيامهن بأعمال تسهل على البطلة تحقيق موضوع رغبتها».

(ص : 64 - 68).

(1) عبد الله العروي «مفهوم الحرية»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1984، ص : 8.

ونجده يوظف بنية بروب كما تشير إلى ذلك مصطلحات من نوع : خرق الموانع  
- التجارب - الفشل - الهروب من المجتمع - اللجوء إلى . . . في قوله عن تميمة إنها :  
«تخرق الموانع التي فرضها عليها أخوها ( . . . )» [-] المجتمع (تنام مع رمزي رعد  
( . . . ) [-] الدين (تعاشر هاني الراعي) [و]. تعرض نفسها للتجارب :

- تترك المهديّة وتنزل إلى بيروت .

- تتوظف في نقابة عمال البور .

- تسكن عند قوادة .

- تعاشر الكبار والصغار .

- تفشل في تجاربها كلها :

\* - تترك أمها [و] رمزي رعد [و] وهاني الراعي [و] الست روز [بحيث  
تكون النتيجة هي] الهروب من المجتمع ، واللجوء إلى الفدائيين [رموز] (\*) الثورة  
المنتظرة . « (ص : 72) .

بيد أن الناقد العربي يعلق على البطلة تعليقا يبرز موقفه الإيديولوجي المتجلى في  
أحكام القيمة المتمثلة في الثنائيات اللغوية المعيارية الآتية : المتمردة - الثائرة -  
الديني - المدني - أقوى ؟ في قوله : «إن خرق البطلة لقوانين المجتمع ، وليس  
بالخرق الكامل ، لذلك أطلقنا عليها اسم البطلة المتمردة ، وليس البطلة الثائرة .  
فهي في خرقها لقوانين المجتمع بشقيها المدني والديني ، وفي تعريض نفسها للتجارب  
تظل هذه القوانين أقوى منها» . (ص : 73) . على أنه لا يلبث أن يناقض وجهة  
نظره هذه بأخرى يقول فيها «إن فشل تميمة ليس بالفشل الكامل . إنه ليس سقوطا  
في قاع ليس له قرار ، لأنه يؤدي بالبطلة إلى الهروب والالتجاء إلى الفدائيين [رموز]  
الثورة المنتظرة» . (ص : 73) .

يعني هذا أن البطلة قامت بخرق جديد وبه استحققت اسم «بطلة» ، لأن  
الأسرة مجتمع صغير يجسد القيم المتحكمة في المجتمع الكبير . فكما أن المجتمع  
الصغير استلزم الخروج منه إلى المجتمع الكبير ، فإن هذا قد اقتضى هو بدوره  
الخروج منه ، أي الخروج من مجتمع الرضوخ إلى مجتمع الثورة .

---

(\*) رمز في كتاب الناقد .

غير أن هذا التعليق يشير إلى أن موريس أبوناخر قد انتقل من المنهج الشكلي الوصفي إلى منهج التأويل المعيارى . كما يدل التعليق والمزج بين منهج بروب ومنهج غريماص لتحليل العمل الروائى الواحد فحسب، على أن العيب ليس فى المنهج بقدر ماهو فى الطريقة التى وظف بها المنهج .

ومادما بصدد الحديث عن منهج بروب، نطرح الأسئلة التالية :

لماذا تنسب يمنى العيد لبروب تحديد مكونات الخرافات الشعبية انطلاقا من الإيديولوجيا رغم أن هذا المصطلح لم يرد البتة فى تحليلات هذا الناقد ؟ هل غاب عن الناقدة أن منهج بروب منهج بنيوي يرفض النهج الإيديولوجى ؟ ماهو السبب الذى جعلها توظف المنهج الإيديولوجى فى تحليل الخرافة العجيبة ؟ ماهو الدافع إلى اعتبار يمنى العيد العوامل - مثل غريماص - هى المكونات الأساسية للخرافة الشعبية فى حديثها عن بروب الذى يجعل الأفعال هى المكونات الجوهرية لهذه الخرافة ؟ ماهو الباعث الذى جعلها تعكس مواقع العوامل عما كانت عليه فى الخرافة العجيبة بحيث اعتبرت المعيق هو من يغري بالخروج والمعين هو من يمنع عنه فى قولها : «إن بروب لم يستطع تحديد مكونات النص - الحكاية، إلا فى إطار إيديولوجية النص نفسه . أو لنقل، إن هذه الإيديولوجيا، المرتكزة على ثنائية الخير والشر هى التى حددت مواقع هذه المكونات وحركة العلاقات بينها بالشكل الذى أظهرته بنية هذه الحكاية : إن الفتاة التى تخرج من المنزل، هى فتاة ارتكبت مخالفة، لذلك يبدو من يغريها بالخروج معيqa أو شريرا، ويبدو من يردعها عنه مساعدا أو خيرا . ولو كان الخروج من المنزل لا يعد مخالفة لانعكس الموقع بين المساعد والمعيق» . (ص : 67) ؟

وتجدر الإشارة هنا إلى أن محلل الخرافة الشعبية لا يركز على فعل دون آخر، بل يسجل كل الأفعال دون تفضيل هذا على ذاك . وعلاوة على ذلك، فهو لا يذكر ماهو مطابق أو مخالف للمواضعات الاجتماعية بقدرما يذكر المنع وخرق البطل لهذا المنع بمساعدة أو غيرها . ولا ينبغي أن يعزب عن الأذهان أن الإشكالية كامنة فى هذه الـ «لو» التى جاءت فى قوله يمنى العيد . ذلك أن الجدلية لانهائية وأن الصراع مستمر باستمرار وجود الإنسان . واستمرار هذا الوجود الإنسانى هو الذى خول لبنية بروب الوظيفية خلودها مهما تكن الاختلالات أو الإضافات التى ستلحقها . إن الرغبة الإنسانية ثابتة ويستتبع ثباتها رسوخ المنع رغم تشكله واتخاذ صور مختلفة .



إنه جوهر أو ماهية. يجب النظر إليه في شمولية دلالة التي ترفض كل تأويل لكونها لا تكتسب حقيقتها إلا في نسق الخرافة. ففي هذا النسق، يحتل المنع الموقع المتميز عن باقي المواقع التي قد يحتلها في أنساق خرافات أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، يقتضي المنع النظر إليه في علاقته بنقيضه. أي نقيض ؟

إن الأشياء إذا تحولت تحولا يعيدها إلى حالتها الأولى، لا يمكن اعتبار ذاك التحول تحولا البتة. لا يجوز للأطروحة أن تنقلب إلى «نقيضها المتطرف». مثال ذلك أنه إذا ضحكنا أكثر من اللازم بكينا، وإذا تجاوزنا الحدود في البكاء ضحكنا. والدليل على ذلك المثل السائر الذي يقول : «كثرة الهموم تضحك». إن البكاء - بصفته أطروحة - كامن في «نقيضه المتطرف»، أي في الضحك، كما أن الضحك كامن في «نقيضه المتطرف» أي في البكاء. ولهذا السبب لا يعتبر النقيض المتطرف نقيضا، بل أطروحة. إن النقيض الحقيقي للأطروحة هو النقيض المرحلي، أي التركيب الذي يجمع بين الأطروحة والنقيض. لوجود للتمام. هكذا يصير بيت الشاعر المشهور بعد تعديل أو ذكر ماسكت عنه الرندي مضطرا :

لكل شيء [ناقص] إذا ماتم نقصان

فلا يغربطيب [أو خبيث] العيش إنسان.

لا وجود للكمال. لذا لا يطلب من الإنسان أن يكون إلها وإنما يطلب منه أن يكون أفضل مما كان عليه بدرجة أو أكثر. إن النقيض المرحلي واقعي وإنساني بينما «النقيض المتطرف» خيالي وفوق إنساني. لذا ينبغي النظر إلى المنع في علاقته بالإباحة والإعانة. ليس كون المعين أو المعيق شريرا أو خيرا هو ما يهم محلل الخرافة الشعبية، بل تهمه علاقتهما ووجودهما في صراع دائم في حياة مؤسسة على التناقض. وكل وحدة بين متناقضين مرحلة تستدعي مرحلة مناقضة لها إلى مالا نهاية. وتأسيسا على ذلك، فإن الخروج من وعن أسرة يعني الدخول إلى مجتمع مثلها، وتحتاج الذات إلى خروج جديد بحثا عن قيم أصيلة إن كان المجتمع متدهورا. وإذا كان المجتمع متطورا، فيسكون المنع من أجل شيء جديد، من أجل الغير، من أجلنا جميعا مثل الضوء الأحمر الموضوع في طريقنا. لكن عالما لا رغبة فيه ولا معين ولا معيق، هو عالم الأحلام والأوهام. إنه عالم الموت طالما أننا لن نشعر فيه أبدا بالزخم المتدفق للحياة القائمة دوما على التناقض. في مثل هذا العالم، ينتفي الصراع وتنتفي الجدلية. إلا أن هذه الجدلية قائمة في لغة نص الخرافة. لذا يجب وصف هذه اللغة ودلالاتها في

النص ، أي وصف عناصر البنية وعلاقتها المنتجة للدلالة قصد فهمها على اعتبار أن هذه العناصر دالة بعلاقتها وحسب ، أي ليست في حاجة إلى تفسير كالعلامات . إن البنية التي استخلصها بروب هي البنية العميقة لجنس الخرافة العجيبة . وذلك عن طريق إبراز عناصر البنية الثابتة مثل الأفعال . وعلى هذا النهج سار موريس أبوناظر في تحليله لرواية «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد .

بعد حديث الناقد عن البطلة باعتبارها ذاتا راغبة ، يتحدث الآن عن موضوع الرغبة (شخصية ، شيء . . . ) مستعملا مصطلح «فئة الممثلين» التي تتحدد بالأساس من خلال ما تقوم به من أعمال . تتمثل هذه الفئة من الممثلين في الجامعة ورمزي رعد وهاني الراعي لقول موريس أبوناظر : «إن المهمة الصعبة في «طواحين بيروت» تتجلى في الأشكال التالية :

- أ - الجامعة : وهي حلم تميمة الأول حلم كلفها الكثير بغية الوصول إليه .
- ب - رمزي رعد : كان عقبة في وجه تحقيق أمانيتها في الزواج ، من حيث انتهاكه لعذريتها .
- ج - هاني الراعي : كان يهرب من الزواج بتميمة بالتسويق والأحلام ، وكانت تهرب منه لخوفها من عارها . (ص : 74) .

غير أن الناقد لم يقتنع بتحليل بروب كما يتضح ذلك من المصطلحات التالية : المهمة الصعبة - الحلم - عقبة - أمانيتها ، فيعود إلى التوصل بمنهج غريماص ليحلل هذا العمل الروائي نفسه في ضوء بنيته العاملة وكأن هذه ليست اختزالا لتلك في قوله :

« 1 - المعطي : - آمنة الوالدة تعطي تميمة ابنتها المال الذي خبأته للأيام السوداء .  
- تأمر الأب بفك رهن البيت ، ويرسل المال لسد النفقات ودفع أقساط تميمة المدرسية .

2 - المعين : هاني الراعي يعين تميمة عندما وقعت أمام الجامعة .  
- زنوب تساعد تميمة في حياتها اليومية .  
- ماري أبو خليل تساعد تميمة أثناء

إقامتها في بيروت .

- الست روز تعين تميمة بإوائها

في غرفة من غرف بيتها الكبير ( . . . )

1 - المسيء : - أوديت تخبر جابر بأن لأخته تميمة

ثلاثة عاشقين .

- الست روزو أكرم الجردى ، يفران بتميمة .

2 - المعتدي : - جابر يضرب أخته في المهديّة ، ويسعى لقتلها في بيروت .

- حسين القموعى يشطب تميمة بالموس في وجهها .

(ص : 76 - 78) .

أما يمنى العيد فهي تناقض نفسها بنفسها لكونها وظفت ، بدورها ، بنية غريماص العاملة وكأن هذه البنية ليست اختصارا لبنية بروب الوظيفية التي انتقدتها . من وجهة نظر إيديولوجية كما سبقت الإشارة إلى ذلك . ويتجلى هذا التوظيف بأقصى ما يمكن من الوضوح ، في قولها محللة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح : «تنهض بنية رواية» موسم الهجرة إلى الشمال» في نظرنا ، واستنادا إلى ما حاولناه في هذه الدراسة على الهيكلية التالية :

السودان	مصطفى	السودان
(المرسل إليه)	الفاعل	(المرسل)
الثقافة (المعيق)	التملك	الثقافة (المساعد)
من وجهة نظرا الاستعمار .	من وجهة نظر التحرر (الموضوع)	
(ص : 260) .		

هكذا يبدو أن توظيف يمنى العيد لبنية غريماص العاملة يواكبه استثمار موضوعاتي وإيديولوجي كما تدل على ذلك العبارات الآتية : التملك - من وجهة نظر التحرر - من وجهة نظر الاستعمار . وهذه الطريقة تكون الناقدة قد اعتبرت الثقافة ممثلا بدل أن تعتبرها موضوعا للذات - كما فعل موريس أبوناظر - وغيبّت الشخصيات الممثلين الذين تتباين موضوعاتهم لكونهم ذوات . كما تذكر الصراع الذي لا يتأسس على فئة العوامل كما يبدو في هذه الهيكلية :

الشرق	مصطفى	الغرب
(المرسل)	(الفاعل)	(المرسل إليه)
الهجرة	الثقافة	البقاء
(المساعد)	(الموضوع)	(المعيق) (ص : 261) .

التي انتقدتها قائلة : «غير أننا إذا كنا نرفض أن تكون الهيكلية الثانية هي هيكلية بنية الرواية، فهذا لا يعني أننا لا نرى إلى الصراع فيها على المستوى الثقافي. إن مثل هذا الصراع قائم ولكن ثمة فارق بين أن نرى في هذا الصراع محورا رئيسا بغيث محورها الرئيس، وبين أن نرى هذا الصراع محورا ثانويا يكشفه محور الصراع الرئيس ويحدد دلالة الوظيفة» (ص : 262 - 263).

وتتناول الناقدة رواية «السؤال» لغالب هلسا من منظور بنيوي يقسم هذا العمل الروائي إلى مستويين رئيسيين : مستوى القصة ومستوى المحكي. لكنها تستعمل تارة مصطلح «القصة» وتارة أخرى مصطلح «الحكاية» للدلالة على ماتسميه أحيانا «المتخيل»، كما تستعمل مصطلح «القول» بمعنى الخطاب أو المحكي. وفي ممارستها النقدية تقسم كذلك الشخصيات إلى رئيسية وثانوية بقولها : «بإمكاننا أن نختزلها في الشخصيات الرئيسية الثلاث.» (ص : 191). بهذا الشكل تضع علاقة تفيدة وحامد ومصطفى في معادلة تفسرها بقولها :

«تفيدة + حامد حرية في حدود الإنتصار الجنسي.

تفيدة + مصطفى حرية تتجاوز الجنس.

كأن الكاتب في هذه المعادلة لم يشأ أن يضع تفيدة في مواجهة السفاح في حدود المواجهة التي كان بإمكان تفيدة أن تكون فيها منتصرة ومتحررة. هكذا يبدو حامد وجها للسفاح في هذه القدرة، إنه الشخصية الجزء أو إنه الوجه لشخصية أخرى اقتضاها المسار الروائي، أو دلالة فيها تنظر إلى التحرر على أكثر من مستواه الجسدي، تنظر إليه في تكامله جسدا ووعيا، ممارسة وفكرا. أي اكتمالا تحمله تفيدة.» (ص : 191).

يبرز هذا التفسير لعلائق الشخصيات البنوية أن كل شخصية تكمل الأخرى، وأن ما ترمز إليه من المعاني، ندركه من خلال تأويل الناقدة تأويلا إيدولوجيا مؤسسا على معايير ثنائية الأنوثة والذكورة وكذا ثنائية الرمزي والعادي مثلما نجد ذلك عند فليب هامون. وهذا واضح في الترسمة التي وضعتها الناقدة على الشكل الآتي (ص : 192).



الاسم / المستوى	الذكورة	الأنوثة	الرمزية	العادية
السفاح	+	-	+	-
مصطفى	+	-	-	+
تفيدة	-	+	-	+

ورغم اعتبارها الشخصيات مكونات روائية، فإن يمني العيد تعاملها معاملة الأشخاص.. ولقد أتاح لها ذلك حرية كبيرة في التأويل إلى حد أن تأويلها ذلك يتقاطع مع تأويل الكاتب، تركيباً ودلالة. هكذا بات من المستحيل تمييز خطاب الناقدة عن خطاب مبدع الرواية لولا علامات التنصيص. وهل تختلف يمني العيد في ما وقع لها مع غالب هلسا عن خالدة سعيد وما وقع لها مع نجيب محفوظ؟ الجواب عن هذا السؤال كامن في قول يمني العيد: «تفيدة امرأة حيوية، مستقلة تملك جسدها بحرية، وتعطيه بحرية، امرأة تنتمي إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها سعاد. ولكنها ليست كسعاد تغزوها سلطوية الماضي. امرأة من أبناء الشعب، مثلهم غير مثقفة، ولكنها في الوقت نفسه قادرة على أن «تمتلك دائماً ذلك الحدس الخارق والتفهم العميق الناشئين عن خبرة عريقة وطول تأمل».

(...)

مصطفى مدعو لأن يغير تفيدة من مجرد امرأة تمارس حريتها على مستوى الجسد إلى امرأة تمارس حريتها على مستوى أكثر تكاملاً. أي على مستوى للسياسة حضور فيه. هكذا وبعد أن كانت تفيدة تصغي لجسدها، أخذت تحس بحدوده.

(...)

هكذا تأتي تفيدة إلى محور مصطفى موقفاً نقدياً. وتضع مصطفى أمام ذاته، تخوله نوعاً من النقد الذاتي، تدفعه لأن يرى نفسه شيوعياً يفتقد «أوليات سلوك وأخلاق المناضل الحقيقي». (ص: 211 - 214).

واضح إلى أقصى الحدود أن هذا النقد نقد إيديولوجي ينظر إلى الشخصية الروائية في ضوء مفهوم الواقعي، أي في ضوء عودة الثنائية بين الشكل والمضمون. يتأكد ذلك من خلال تكرار الناقدة كلمة «امرأة» خمس مرات في عبارات ذات دلالة

اجتماعية مثل : امرأة تنتمي إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها سعاد - امرأة من أبناء الشعب - مثلهم غير مثقفة - امرأة تمارس حريتها - على مستوى للسياسة حضور فيه - تضع مصطفى أمام ذاته - النقد الذاتي - تدفعه لأن يرى نفسه شيوعيا يفقد أولويات سلوك وأخلاق المناضل الحقيقي .

وتستعمل سيزا أحمد قاسم أيضا مصطلح «الأشخاص» في جداولها التي تحصي فيها الشخصيات الروائية . ولا تختلف عنها في ذلك يمنى العيد التي قسمت الشخصيات إلى محاور على نهج فليب هامون كما سبقت الإشارة .

## الفصل الثالث

### سيمائية فليب هامون حول الشخصية الروائية . (1) :

بناء على الكيفية التي تعامل بها النقاد مع الشخصية الروائية إذ دمجوها بمفهوم الشخص الواقعي رغم ممارستهم لمنهج بروب وغريماص ، نود أن نقدم عرضا موجزا حول سيمائية فليب هامون التي تتمحور حول مفهوم الشخصية الروائية .

تتجلى أبعاد مفهوم الشخصية لدى فليب هامون من خلال أربعة معطيات :

1 - أن هذا المفهوم ليس بمفهوم أدبي صرف طالما أنه يتسم - من وجهة نظر ألسنية - بالحرفية . إن إشكالية حرفية الشخصية هذه تؤول إلى قضية النحو النصي (Gram-maire textuelle) إذ تشتغل الشخصية الروائية في النص بصفاتها ملفوظا . ويؤكد فليب هامون على أن الأسبقية في التحليل ، ينبغي أن تكون لهذه الحرفية على الأدبية ذات المعايير الجمالية والثقافية .

2 - كونه ليس بمفهوم مؤنسن (Anthropomorphe) بضفة خالصة .

وتبدو النصوص التي تقدم شخصيات كثيرة في نظر فليب هامون على الشكل التالي :

- في نص قانون الشركات ، فإن الشخصيات هي : الرئيس والمدير العام والشركة نفسها والمشروع وكذا الحوالة ورأس المال ، وهي شخصيات مؤنسة إلى حد ما .

- في لائحة المطبخ ، فإن الشخصيات هي : البيضضة والدقيق والسمن والغاز .  
- في نص صيرورة وباء ونموه ، فإن الشخصيات هي : الجرثومة والكريمة والعضو .

3 - كونه غير مرتبط بنسق سيميائي بحث .

---

(1) . «Poétique du récit», p : 115 - 180 .

حتى المسرح والشريط المصور والشريط السينمائي - باعتبارهم محاكاة حركية - يعرضون شخصيات .

بيد أن الإشكالية هي كيف يتم التمييز بين أدبية الشخصية وحرفيتها ، بين الاشتغال في «عمل» والاشتغال في «نص» ، بين المعطى القابل للملاحظة والمبنى النظري ؟

ولحل هذه المعضلة يجب التمييز - مثلاً - بين الشخصية العلامة (جمال عبد الناصر ونوابه في حوار في مرجع تاريخي أو في مقالة صحفية) وشخصية في ملفوظ أدبي (جمال عبد الناصر في رواية «السؤال» لغالب هلسا) .

لذا كان من الأفصل تسمية «الشخصية» بـ «أثر شخصية النص» (Effet de personnage) .

وبعد تقديم هذه المعطيات حول مفهوم الشخصية ، يضع فليب هامون تصنيفية للشخصيات .

تصنيفيه فليب هامون للشخصيات :

يميز الناقد الغربي بين ثلاثة أنماط من الشخصيات

أ - نمط الشخصيات المرجعية (personnages référentielles) التي تنقسم هي بدورها إلى أربعة أنواع نقدم لها - كلما أمكن ذلك - أمثلة من الرواية العربية :

1 - نمط الشخصيات التاريخية (خالد بن الوليد في «ألف ليلة وليلة» لهاني الراهب) .

2 - الشخصيات الأسطورية (بروميثيوس في «الزمن الموحش» لحيدر حيدر) .

3 - الشخصيات الرمزية (الحب ، الكراهية . . .) .

4 - الشخصيات الاجتماعية (العامل ، المتشرد ، المناضل . . .) .

دورها ووظيفتها :

إن مفهوم هذا النمط من الشخصيات مفهوم حافل بالدلالات القارة والتي ساهمت ثقافة معينة في تجميده بأدوار وبرامج واستعمالات تافهة جدا تتعلق قابليتها



لنقراءه مباشره بمستوى مشاركة القارئ في تلك الثقافة . ووظيفة هذا النمط من الشخصيات الأساسية ، إذا ما اندمج في ملفوظ ، هي التثبيت المرجعي . يتحقق ذلك بإحالتها على نص الإيديولوجيا الكبير والأقوال السائرة أو الثقافة . كما أن هذا النمط من الشخصيات هو الذي يمثل ما أسماه رولان بارط «أثر الواقعي» ويساهم في التعيين الآلي للبطل .

#### ب - نمط الشخصيات الواصلة (personnages-embrayeurs) :

يعد هذا النمط من الشخصيات من العلامات الدالة على وجود الكاتب والقارئ أو من ينوب عنهما في النص . إنها الشخصيات الناطقة بلسانها . وغالبا ما يتعذر العثور على هذه العلامات في النص لما يكتنفه في أحيان كثيرة من غموض يحول دون تفكيك شفرة «معنى» شخصيات من هذا النمط . ويتطلب ذلك معرفة بعض الافتراضات إلى جانب «السياق» . وبصفة مسبقة ، فإن حضور الكاتب - مثلا - وراء ضمير ال «هو» ، لا يقل عن حضور وراء ضمير ال «أنا» . كما أن حضوره وراء شخصية أقل كفاءة لا يعتبر أدنى من حضوره وراء شخصية أكثر كفاءة . أما فيما يتعلق بالبطل ، فإن إشكاليته تحتل من كل ذلك المركز .

#### ج - نمط الشخصيات التكريرية (personnages anaphores) :

إذا رجعنا إلى نسق العمل الأدبي ، نجد أن خصائص هذا النمط من الشخصيات وصوره المفضلة هي الحلم ومشهد الاعتراف والكشف عن السر والتبشير والاسترجاع وكذا حكمة الأجداد والذكرى والوضوح والمشروع وتثبيت البرامج . وعن طريق ذلك كله يبني النص ذاته بوصفه حشوا ويعبر عن ذاته بذاته .

هذا ، وينسج هذا النمط من الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظ منفصلة وذات طول متغير (عبارة ، كلمة ، شرح . . .) . إنها عناصر ذات وظيفة إعدادية وإلحامية بالأساس ، كما تساعد القارئ على التذكر بتقوية ذاكرته .

وفي هذا الصدد يقدم فليب هامون ملاحظتين نوجزهما فيما يلي :

1 - يمكن للشخصية ، عن طريق التبادل أو التناوب ، أن تعد جزءاً من هذه الأنماط الثلاثة المختصرة . ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق .

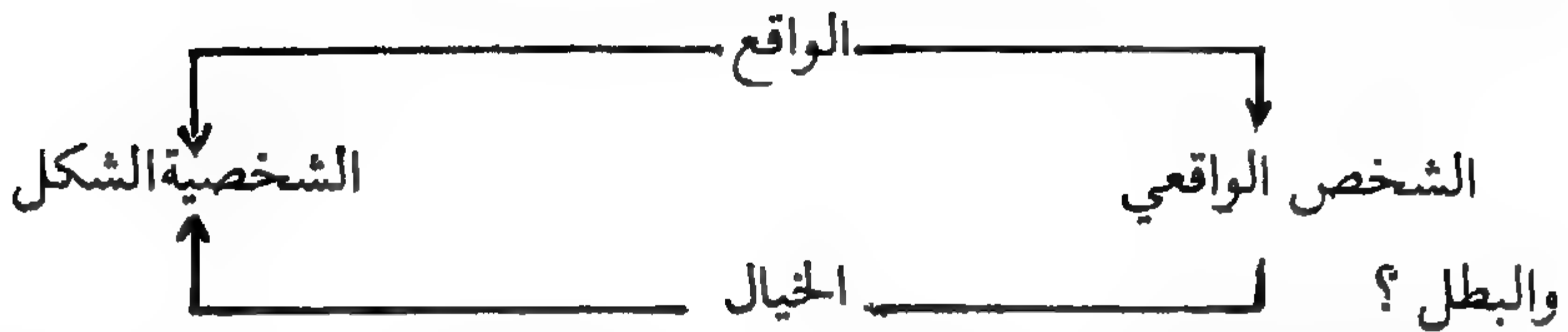
2 - إن ما يهم خصوصاً هو النمط الأخير كما ستتأسس نظرية عامة للشخصية انطلاقاً من التكافؤ والاستبدال والتكرار . إذ على الشخصية ينبنى شكل الجنس الروائي . وتكون هذه الشخصية ممثلة - على مستوى الدال - بدوال متقطعة وبمجموعة من العلامات الموزعة والمدججة في علامات المكان والزمان ، وفي علامات الشخصيات الأخرى . وتبدو هذه العلامات على شكل اسم أو حرف أو كنية أو ضمير أو على شكل أقوال وأفعال وسلوكات تخضع لاختيارات الكاتب الجمالية . إذ يبرزها على شكل سيرة ذاتية أو حوار درامي أو مناجاة حوارية غنائية أو استرجاع أو استباق متوسل بتيار الوعي . فإذا غلب شكل تعبري ما على باقي الأشكال ، سمي العمل الروائي باسمه . ولئن كانت الكلمة تخضع لمنطق علاقتها بباقي الكلمات في الجملة لتوليد الدلالة ، فإن ذلك هو مصير الجملة في النص . إن للجملة علاقة عضوية بباقي جمل هذا النص . إذا انتزعت الكلمة من الجملة ، فقدت حياتها . وإذا أزيلت الجملة من الفقرة زهقت روحها ، كما تودع الفقرة الحياة إذا ما اجتشت جذورها من النص . ذلك هو شأن كل العلامات الدالة على الشخصية . سواء أكانت قولية أم وصفية أم حوارية أم سردية ، فإنه يستحيل عليها الإخلال بالبنية الحكائية التي تجعل النص قابلاً للقراءة مهما تكن درجة تجليها أو خفائها ومهما يكن مستوى منطقيتها وسببيتها . إن منطق الكلمات في الجملة لشبيه إلى حد كبير بمنطق الجملة في النص النحوي ، بل وأكثر من هذا ، فهو أسلوبى وجمالي مثل حكاية الصوت للفعل والإستعارة والرمز والنوع وكذا نطقشيء (prosopopée) والاستعارة التمثيلية . ويمكن أن نقدم مثلاً لخضوع العلامات والأشكال التعبيرية لطرائق التحفيز من خلال الإسم لكونها :

1 - مرثية (حرف «ظ» للدلالة على شخصية بدينة وحرف «ا» للدلالة على شخصية نحيلة) .

2 - نطقية (دك بمعنى ضرب الشيء بقوة حتى أدخله في باطن الأرض) .

3 - شكلاية اشتقاقية يسميها الناقد الغربي «الشفافية الشكلاية» (نقرأ معنى الإفادة في اسم «تفيدة» إذا فصحناه وأصبح فعلاً ومفعولاً به ، كما نقرأ معنى القمع في «القموعي» ومعنى الإغائة في «مغيث») .

في هذه الحال، يحلل الاسم بحسب مدلول الشخصية الذي يعتبر، بالنسبة للقارئ، مرجعا مستقبليا وأفق انتظار لـ «توقع» الشخصية التي لن تكتمل إلا بنهاية النص الروائي. إن التمييز بين الدال والمدلول في تحليل الشخصية تمييز منهجي مؤقت<sup>(1)</sup> ولا علاقة له بتمييز الشخصية عن الشخص تمييزا تاما. وإذا احتكنا إلى الواقع والأشكال، فإن الشخص موجود. أما الشخصية، فهي موجودة - هكذا. ووجودها - هكذا مستقل عن وجود الشخص. إلا أن كلاهما موجود في واقعنا. يمكن توضيح ذلك بالترسيمة الآتية :



إن مفهوم البطل خاضع لموقف القارئ الإيديولوجي. ومن أجل ذلك يبتعد منهج الأدبية أو الشعرية عن التحليل الإيديولوجي لأنه سيؤول في النهاية، عبر مساره النقدي، إلى المبدأ الذي انطلقت منه الألسنية والشكلانية والبنوية والسيمائية، وهو مبدأ كون اللغة قائمة على التعارض.

وبما أن اللغة هي ما يدل بصورة أدق على المجتمع القائم أصلا على التعارضات، فيكفي الاشتغال عليها. إذ إن الشكل التعبيري يجسم التناقض الجدلي الذي ينبنى عليه كل مجتمع مهما تكن درجة رقيه. وتأسيسا على ذلك، يمكن ملاحظة التناقض في اللغة كيفما كانت صيغها التعبيرية ورؤية الكاتب الجمالية وكذا تقنيته وأسلوبه.

إن الواقع المادي، بأشياءه وأناسه وذواتهم، يؤثر في الإنسان فيحمله على الكلام، كما يحمله هذا الكلام بدوره على الكلام الذي يتحول إلى كتابة للتعبير عن هذا الواقع المادي. وهذا يعني أن اللغة تقارب الواقع أكثر من غيرها إلى حد أنها تكاد تكون إياه. وفي هذا الصدد يقول جيل لان (Gilles Lane) عن ج. ل. أوستان (J.L. Austin) : «كان يعني بالأحرى أن الواقع لا يسمح ببلوغه مباشرة، بل يسمح بذلك بالضبط عن طريق اللغة». وأما بالنسبة للشعريوي (Poéticien)، فلا داعي إلى أن يهتم بالجانب الإيديولوجي الذي يجب التعرف على هجلياته الجمالية. ذلك أن الحديث عن هذا الجانب بالذات لا يتم إلا بواسطة اللغة نفسها لكونها تحتضن جميع

(1) J.L. Austin «Quand dire, c'est faire» eu, Paris, 1970

الجوانب ولكون التعبير عن كل جانب يتم بطريقة خاصة به . إذ التعبير عن الجانب  
الجمالي يختلف عن التعبير عن الجانب الإيديولوجي .

إن الخطاب الإيديولوجي خطاب مفهومي مباشر واختزالي جدا وأكثر اجتماعية  
(sociologique) نظرا للغة ذات المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية . أما الخطاب  
الأدبي ، فهو أقل مفهومية وأكثر تخصيصا ألصق بالأشياء وأقرب إلى مدارك الناس في  
علاقتهم بذواتهم وبالعالم . لذا ، فالخطاب الأكثر تأدلجا هو ما كان معبرا عن  
الإيديولوجيا بطريقة جمالية وأدبية وأكثر شعرية ، أو ما كان استعماله للغة الجنس  
الروائي استعمالا غير مباشر وملتصقا بالحياة في كليتها . وإذا أراد الخطاب النقدي  
أن يصير أعمق تأدلجا ، فيجب عليه أن يتموقع بين الرواية الحوارية بمفهوم باختين  
والمقالة بمفهوم لوكاش في كتابه «النفس والأشكال» وبمفهوم بارط في «رولان بارط  
من طرف رولان بارط .»

يقدم بارط ، في منأى عن التفسير الإيديولوجي ، إضافة «تليينية» للبنيات  
العاملية . تتجلى هذه الإضافة في إدماجه الشخصية في مجرى السرد المقابل للوظائف  
والأعمال . ذلك أن بارط يعتبر الشخصية ضميرا نحويا لا صلة له بالشخص الواقعي  
إذ يقول : «إن الشخص النفسي (في إطاره المرجعي) لا علاقة له بالشخص الألسني  
الذي لا يتحدد أبدا بأوضاع ونوايا وملامح ، وإنما بمكانه (المشفر) في الخطاب  
وحسب» .<sup>(1)</sup> ثم يضيف قائلا : «إذا احتفظنا إذن بطبقة من الممثلين ذات امتياز  
(ذات البحث أو ذات الرغبة أو ذات العمل) ، فلقد بات من اللازم تليينها بإخضاع  
هذا العامل لمقولات الشخص ذاتها ، لا الشخص النفسي ، بل الضمير النحوي ،  
أي ينبغي الاقتراب مرة أخرى من علم اللغة للتمكن من وصف وترتيب النوعية  
الضميرية للفعل (أنا / أنت) واللاضميرية (هو) المفردة والمثناة أو الجمعية . ربما  
كانت المقولات النحوية للضمير ( . . . ) هي ما سيقدم مفتاح المستوى الفعلي .  
ولكن بما أنه لا يمكن لهذه المقولات أن تتحدد إلا بالنسبة إلى مجرى الخطاب لا  
بالنسبة إلى الواقع ، فإن الشخصيات بوصفها وحدات المستوى الفعلي ، لن تجد  
معناها (معقوليتها) إلا إذا أدرجت في مستوى السرد (في مقابل الوظائف  
والأعمال) .»<sup>(2)</sup>

(1) - Op. cit., p : 42.

(2) - Op. cit., p : 37



## تلخيص

من خلال عرض آراء ميشال زرفا ووجهة نظر النقاد العرب الذين لا يختلفون عنه إلا لما في مفهوم الشخص والشخصية، تبين لنا بوضوح أن حتى النقاد الذين اعتمدوا منهج بروب وغريماص في تحليل الأعمال الروائية من وجهة نظر ألسنية، ما يزالون يعاملون الشخصية الروائية معاملة الشخص الواقعي. وذلك نتيجة توسلهم بالتأويل المؤسس على حقول معرفية مغايرة لحقل الأدب مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأديان وعلم الأفكار والفلسفة. ويدل على ذلك كونهم لم يتعمقوا بعد في إدراك مفهوم البنية وشكلها الجدلي لذوبان ثنائية شكل / مضمون في وحدة البنية الدينامية. كما لم يقتنعوا بعد بالبنية المعبرة بعناصرها، إذ إنها لا تشفي غليلهم - مثلما ظهر ذلك في ممارستهم - بحجة أنها تقيد حريتهم في التأويل الفوضوي والغامر بشائباته التي يحجب ليلها عن أعينهم كون البنية دالة. وهلا ظغى صوت التأويل على صوت البنية. ألا تكون حرية النقاد في التفسير قد قيدت حرية البنية في التعبير؟ هل احترموا قواعد الحوار النقدي في حديثهم معها وعنهما؟

إن الطريق الآمنة في الممارسة النقدية البنيوية - من وجهة نظر البنيويين عموما - هي طريق البنية رغم منعرجاتها وانعطافاتها وليس طريق المضمون المنفصل عن شكله لكون هذه الطريق محفوفة بالمخاطر رغم استقامتها. وتكمن حقيقة المنهج البنيوي خصوصا في مراعاته المنهج الذي تقترحه البنية نفسها نظرا لتعدد البنيات موضوع الوصف واختلافها وتطورها وكذا تغير أشكالها وتداخل عناصرها المكونة. وعليه، فإذا كان موضوع العلم أو المعرفة قد تمت بنيته من قبل الطبيعة أو الإنسان، فإن مهمة الباحث - إذاك - هي معرفة الكيفية التي تمت بها بنية هذا الموضوع حتى أصبح يتوفر على بنية ذات شكل معين. كان النقد الما قبل بنيوي يدعو إلى اعتبار منهج الموضوع قبل ممارسة منهج الذات العارفة. وهذه الدعوة بالذات هي التي بلورها المنهج البنيوي إلى أن أصبحت دعوة إلى معرفة الكيفية التي تشكلت بها البنية أو الكيفية التي تم بها تركيب العناصر في علائق تكون البنية ذاتها.

بيد أن الأسئلة التي تفرض نفسها هي كالتالي : لماذا يمزج النقاد العرب بين البنية الوظيفية والبنية العاملة ؟ لماذا تحبذ الثانية وتذم الأولى رغم كون الثانية وليدة الأولى ؟ ماهي العوامل التي قادت هؤلاء النقاد إلى التخلي عن الأساس اللغوي أو النحوي للبنية والتشبت بالتأويل الاجتماعي والفلسفي والنفسي والإيديولوجي ؟ هل يعود السبب في ذلك إلى عدم إدراكهم للفروق القائمة بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية ؟

إن التعرف على الشخصية في أنساقها هو إدراك لأحد عناصر البنية الروائية الأساسية . لكن نقادنا ما يزالون متمسكين بأحكام القيمة ماداموا يصنفون الشخصيات الروائية إلى رئيسية وثانوية أو يتحدثون عنها مستقلة عن الراوي والفضاء والزمان ووجهة النظر باستثناء الناقدة سيزا أحمد قاسم . إلا أن تعامل النقاد العرب كلهم مع الشخصية لا يتأسس على نحو النص . وهذا هو السبب الذي قادنا إلى الإشارة إلى المفهوم الذي يعطيه فليب هامون للشخصية إذ اعتبرها وحدة تشتغل في النص بصفاتها ملفوظا . كما قادنا إلى الإشارة إلى تصنيفية هذا الناقد الغربي الذي يميز بين ثلاثة أنماط من الشخصيات :

- 1 - الشخصيات المرجعية وتضم الشخصيات التاريخية والأسطورية والرمزية والاجتماعية .
- 2 - الشخصيات الواصلة التي تنطق بلسان الراوي .
- 3 - الشخصيات التكريرية التي يتشكل منها شكل الرواية في معظمه والتي هي عبارة عن دوال تترواح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة وال فقرات التي تتداخل فيها بينها في النسيج الروائي .

هذا ، ويعتبر رولان بارط الشخصية ضميرا نحويا يتموقع في السرد وفقا لشفرة المؤلف .

## الفصل الرابع

### بنيات جديدة

بعد عرضنا لمفهوم الشخصية الروائية العلامة التي تقوم بوظيفة ذات أصل نحوي، أو الشخصية العامل أو المشارك أو الوكيل، وبعد عرضنا للكيفية التي تعامل بها النقاد مع منهج بروب وغريماص، وبعد العرض الموجز حول مفهوم الشخصية لدى فليب هامون وحول مفهوم البنية لدى غريماص، نود إضافة بعض البنيات الجديدة قبل الانتقال إلى ممارسة النقاد لمنهج الثنائيات كما عرف عند كلود ليفي - شترواس.

تأسيسا على مبدأ علم اللغة العربي الذي يقول بالترادف في اللغة أو على مبدأ علم اللغة الغربي الذي يقول بأن اللغة قائمة على التعارض، وانطلاقا مما هو أساسي في البنية العائلية، أي العمل، يمكن إضافة بنيات جوهرية لم يبلورها البنيويون رغم تداولهم كلمة «عمل» أو ما يكاد أن يكون في معناها مثل «فعل» أو «وظيفة» في تحليلاتهم النقدية.

من المعلوم أن العمل يشكل محور فلسفة أرسطو و«شعريته»، كما يشكل محور البنيات العائلية المعروفة حتى اليوم لدى أصحابها مثل بروب وغريماص وتودوروف. تتأسس البنية العائلية عند غريماص على العلاقة بين كلمتين تشكّلان بحضورهما معا بنية بسيطة لن تشكلها الكلمة الواحدة بحضورها منفردة. لذا صار من اللازم افتراض أو تصور أو تمثيل نقيض الكلمة الجدلي الغائب ثم تسجيله بوضعه عنصرا في بنية له علاقة بالكلمة الحاضرة. وبما أن نقيض العمل غائب من «شعرية» أرسطو ومن الجمالية والشكلانية والبنيوية، فقد بات من الضروري

استحضاره . يتم ذلك الاستحضار بتجسيم كلمة «فعل» وضدها، وذلك بكتابتهما على الورقة في صورة بنية بسيطة أو معقدة . ولإبراز ذلك نعتد البنية البسيطة على الرغم من أنها ستصير تدريجيا وجدليا بنية معقدة . وعلى هذا الأساس ، ستبدو البنيات الجوهرية الجديدة على النحو الآتي :

- 1 - الفعل      ضد      ؟ .
  - 2 - الفعل      ضد      الفعل .
  - 3 - الفعل      ضد      اللافعل .
  - 4 - الفعل      ضد      الانفعال .
  - 5 - الفعل      ضد      الراحة .
  - 6 - الفعل      ضد      القول .
- وفي حالة كون القول فعلا أو الفعل قولا ، أي في حالة انتقاء البنية البسيطة رقم 6 ، تثبت جدليا بنية بسيطة جديدة هي :

- 7 - القول      ضد      الصمت

وعندما يصير الصمت فعلا ، تغدو البنية البسيطة على الشكل التالي :

- 8 - الصمت (الذي هو فعل) ضد القول (الذي ليس بفعل) .

لذا لا ينبغي استحضار النقيض الواحد فحسب ، بل يجب استحضار نقيضي الكلمة المنطوقة أو المكتوبة مثل القول بحيث تبدو البنية المعقدة على النحو الآتي :

- 9 - الفعل      ضد      القول      ضد      الصمت .
- أو 10 - القول      ضد      الصمت      ضد      الفعل .

وتكفي إحدى البنيتين المعقدتين لإبراز نوعية القول والصمت والفعل . ذلك أن القول لا يعني هنا ما يعنيه تودوروف بالتواصل المقابل للفضح رغم كونها يتأسسان على القول والفعل . ولإدراك دلالة القول الحقيقية ، ينبغي النظر إليه في



علاقته بالصمت والفعل . إلا أن الفوارق الدقيقة الموجودة بين القول والفضح أو التواصل هي أن هذا الأخير (وقد استعمله غريصاص بمعنى إيصال الموضوع) مجرد إخبار شخصية شخصية أخرى همسا أو جهرا، سرا أو علنا، قولاً أو فعلاً، وذلك لقول تودوروف معرّفاً التواصل العادي تعريفاً ضيقاً يعود أساساً إلى طبيعة العمل المنقود : «والمحور الثاني ( . . . ) وهو محور التواصل، ويتحقق في المسارة. إن حضور هذه الصلة يسوّغ وجود الرسائل الصريحة والمفتوحة والغنية بالمعلومات مثلما يحدث بين متسارين». <sup>(1)</sup> ثم يقول عن الفضح : «إنه فعل البوح بالسر وإفشائه». <sup>(2)</sup>

غير أن القول عام وشامل لتعددية دلالاته، بحيث، يمكن أن تقوم به شخصية من الشخصيات مهما يكن وضعها ووظيفتها داخل الرواية. هذا، ويتضمن القول - من حيث الأسلوب وصيغته التعبيرية المتعمدة - كل الأشكال الخبرية والانشائية للخطاب. أما الفعل، فيجب النظر إليه في علاقته بالانفعال واللافعل بحيث تصير البنية المعقدة على الشكل التالي :

الفعل ضد الانفعال ضد اللافعل ضد الصمت.  
أو الصمت ضد الانفعال ضد اللافعل ضد القول.

إن الغاية من هذه البنيات الجوهرية، هي إبراز، أثناء تحليل الخطاب الروائي، نوع الأفعال التي قام بها الرواة أو الشخصيات - الرواة أو الشخصيات الممثلة أو «الوكلاء» (agents) «لبلوغ موضوع رغبتهم»، وكذا نوع الأقوال التي «تلفظوا بها للتعبير عن رغباتهم وإحساساتهم أو نوع الصمت الذي التزموا به» حتى في حالة كون الفعل أو اللافعل أو الانفعال أو القول أو الصمت هو موضوعهم.

يشكل القول و أو الفعل الجزء الأكبر من أي عمل روائي . وبما أن القول يأتي على شكل سرد أو حوار أو مناجاة حوارية، وبما أن العمل يتخذ شكل حركة أو قول أو صمت، فإنه يتوجب، أثناء تحليل الرواية، البحث عن النوع الغالب فيها،

(1) - L'analyse structurale du récit. Communications 8, seuil, points, 1981, p : 139.

(2) Ibidem, p : 139.

القول أم الفعل ؟ القول أم الصمت ؟ كما قد بات من اللازم رصد طبيعة ونوعية هذه البنيات الجوهرية الجديدة في أية صورة بدت ، بسيطة أو معقدة . وطالما أن الوحدة هي ما يجمع بين البنية البسيطة والبنية المعقدة ، فيجدر بنا تحطيم الثنائية بينهما والنظر إليهما في وحدة كونهما تبدوان في صورة ثنائية .

## الفصل الخامس

منهج الثنائية كما عرف عند كلود لفي - شتراوس وتطبيقاته في عمليتين  
نقدين هما :

1 - «ملاحم في الرواية السورية» لسمر روجي الفيصل .

2 - «الألسنية والنقد الأدبية» لموريس أبوناضر .

بعد الحديث عن البنيات الجديدة المؤسسة على الثنائيات ، ننتقل إلى محاولة إبراز الكيفية التي طبق بها الناقدان العربيان منهج الثنائيات كما عرف عند كلود لفي - شتراوس .

ينطلق العالم الأنثروبولوجي في دراسته للأساطير وفقاً للمنهج البنيوي من مبدأ فلسفي هو أن الكون قائم على التناقضات . هكذا يستخلص الثنائيات اللغوية (Dichotimies) المتجلية في المستويين الأفقي والعمودي للنص .

لقد سلك بعض النقاد العرب نفس المسلك في تحليل الخطاب الروائي بحيث تذكر نبيلة إبراهيم سالم في خطابها النظري بفلسفة ومنهج كلود لفي - شتراوس بقولها : «وربما كان من أشهر هذه التحليلات ذلك الذي توصل إليه العامل البنائي «لفي - شتراوس» واشتهر به ، وهو الذي يقوم على أساس استخلاص الوحدات المتعارضة من خلال العمل الأدبي كله بصرف النظر عن موقعها إلى العنصر المنتصر فيها .

وتقوم نظرية «لفي - شتراوس» على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه ، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التعارض ، والحياة مبنية على أساس هذا التكامل . (ص : 58) .

وفي النظرية والممارسة، رصد سمر روجي الفيصل دلالات الكلمات على المستوى الصرفي والنسقي، فاستخرج مجموعة من الثنائيات اللغوية، ثم قسم الثنائيات إلى ضدية ولفظية وسياقية وداخلية في تحليله لرواية «الأبتر» لمدوح عدوان ورواية «من يحب الفقر؟» لعبد العزيز هلال. غير أن إجرائية هذه المفاهيم والمصطلحات المستخدمة لتحديد أنواع الثنائيات، لم تظهر بوضوح إلا في تحليله لرواية «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب التي علق عليها تعليقا يتواجد فيه المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي لقوله: «لقد لجأ المؤلف إلى استخدام الثنائيات اللغوية ليعطي البنية اللغوية دفعا أقوى، ولأن الثنائيات نفسها تضيء طبيعة العلاقات السائدة. ولهذا يلحظ المرء أن عديدا من الثنائيات اللغوية هي ثنائيات لفظية، فإذا أخذ المرء لفظي «الموت - الحياة» وحاول تتبع ذكرهما في بعض صفحات الرواية، لوجد اقتران اللفظتين في الأعم الأغلب، بحيث لا تأتي إحداها دون الأخرى، وأحيانا ترد اللفظتان متساويتين من حيث عدد مرات ورودهما في الصفحة الواحدة (...).

يأخذ المرء أيضا الثنائية اللفظية في اللازمة الإيقاعية «في زمن ما يفيقون في زمن ما ينامون» وفي الشخصيات نفسها «عباس - إمام» و «غادة - أم خلف» (...). والواضح مبدئيا أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هي علاقة ضدية (تضاد). (...). وعموما فإن هناك ثنائية في السياق الروائي (سياقية) وأخرى يشير إليها مضمون الرواية (داخلية).

في السياق الروائي يلحظ المرء التأكيد على المشاهد المتقابلة (...).

أما الثنائيات الداخلية فيلحظها المرء من خلال دلالة الرواية (...). دلالتها على شخصيات متقابلة (...). أو شخصيات في أعلى السلم الاجتماعي للرواية (...). مع شخصيات في أسفل السلم (...). أو دلالتها على طبقتين: برجوازية - عمالية أو وضعين: أسلوب الحياة لدى «عباس» وجماعته وأسلوب الحياة لدى «أم خلف وأم إمام» وأسرتهما، أو بين وضع الرجل في الرواية ووضع المرأة فيها (...).

وبدهي أن التأكيد على هذه الثنائيات وعلى هذه العلاقة الضدية، يعني أن بنية الرواية مصابة بانحيار داخلي، أو محكومة بسلسلة لا تنتهي من الإنهيارات الداخلية



في المجتمع ( . . ) وهذا أيضا، ما تشير إليه المفارقة الموجودة بين الثنائيات السياقية والداخلية. ففي حين كانت الثنائيات السياقية بعيدة عن العلاقة الضدية، كانت الداخلية ضدية كاملة. « (ص : 358 - 361).



## الفصل السادس

ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة في «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.

من بين البنى الختامية التي نود الحديث عنها الآن، البنية المفتوحة والبنية المغلقة. وقبل الشروع في توضيح الفروق القائمة بينهما، نقدم هذه الملاحظة :

بما أن معنى النص الروائي لا يتطابق واتجاهه نحو غاية محددة مثلما أكد ذلك بقوة كل من كلود ليفي - شترواس ورولا بارط (1)، وبما أن هدف النقد مماثل لهدف الإبداع الروائي، أي التأثير والإمتاع والإقناع، فإن غاية الحوار النقدي هو توجيه النقد إلى الهدف ذاته، لكن بمناهج وطرائق مغايرة. تستنبط هذه المناهج والطرق من الوصف الدقيق والمنطقي للنص الروائي وغايته. ولإدراك هذه الغاية إدراكا جيدا، يقترح الحوار النقدي تحليل خاتمة الرواية التي تعبر - بعلاقتها بمقدمتها - عن غاية هذه الرواية. إلا أن الرواية قد تصيب وقد تخطيء في تحقيق هذه الغاية. وهذا هو الباعث الذي حمل الحوار النقدي على توضيح المقصود من مفهوم البنية المفتوحة ومفهوم البنية المغلقة.

لقد أثارت خالدة سعيد هذه القضية في تحليلها لرواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني إذ قالت : «وتبقى الرواية مفتوحة على :

- الخطوات التي تدق، تدق، تدق.

- على تحرك مريم المحتمل.

- على الجنين الذي أنقذ.

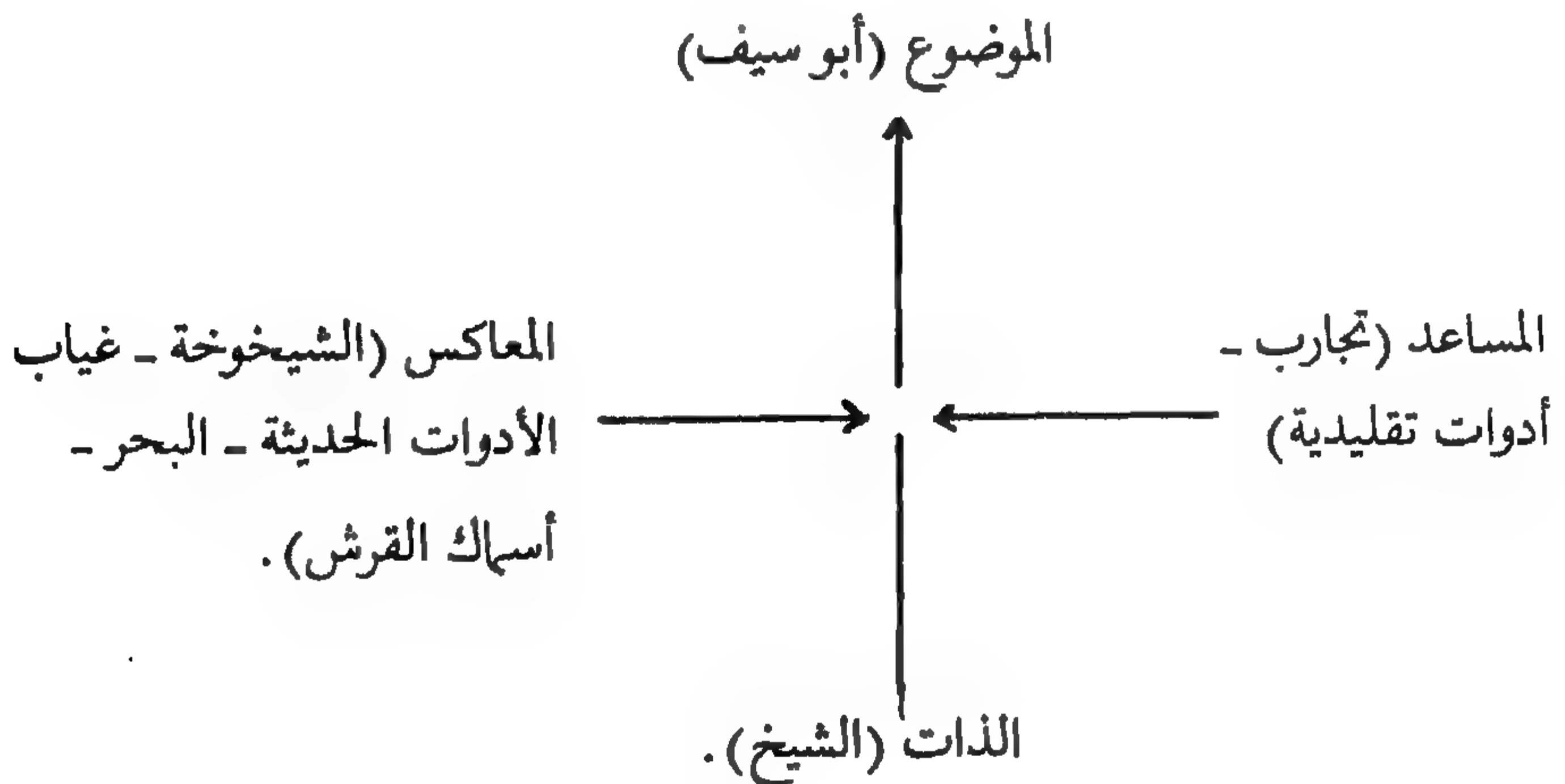
- على احتمال قتل حامد لعدوه واستمراره في المسيرة.» (ص : 260).

---

(1) - Philippe Hamon «Texte et idéologie» p : 50.

من خلال هذا المقطع النقدي التنظيري ، يتضح أن الناقدة الغربية قد وقعت في شرك ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة . لكن توجد أعمال روائية تقوض أركان هذه الثنائية بتعبيرها المكثف عن الوحدة الجدلية بين البنيتين . وإن هذه الوحدة الدينامية لمن أروع الطرائق التعبيرية وأمتعها لكونها تجعل القارئ في موقف مأساوي وتبعث فيه الإحساس بالقلق والرفض . يتحقق ذلك في الرواية عندما تنمو الأحداث ويشتد الصراع من البداية إلى النهاية فتطرح بذلك موقفين متناقضين في ذات الآن بحيث تحمله المفارقة على التفكير والتدبر تبعاً للشعور بالاستياء الذي أثارته هذه الأحداث في نفسه .

من بين الأعمال الروائية التي تم بناؤها على هذه الجدلية من المقدمة إلى الخاتمة ، رواية « الشيخ والبحر » لإرنست هيمنغواي (Ernest Hemingway) .<sup>(2)</sup> تكشف هذه الرائعة عن ذات شائخة تتوفر على تجارب في الصيد البحري وعلى معدات بسيطة وتقليدية ، لكنها عاجزة عن بلوغ موضوعها (سمكة من الأسماك الضخمة تعرف بـ «أبو سيف») لشيخوختها وغياب الأدوات الحديثة المتطورة بالإضافة إلى ظروف معاكسة من الصعب جدا التغلب عليها والحالة هذه . من جملة هذه الظروف البحر وأسماك القرش النهم وكذا عدم العناية بهذا الشيخ الذي يعمل جادا من أجل الجميع لانصراف هذه العناية إلى «بطل» كرة القاعدة الذي يعمل عابثا لنفسه . يمكن اختزال ذلك في بنية عاملية تبدو على النحو الآتي :



(2) - Ernest Hemingway «Le vieil homme et la mer» Gallimard, 1952.



سيسفر الصراع لا محالة عن انهزام داخل انتصار أو يحدث العكس . يجسد الانتصار طول هيكل «أبوسيف» بينما يرمز إلى الانهزام تجرد هذا الهيكل الضخم من اللحم الذي أكلته أسماك القرش . تدل هذه المفارقة على أن الانهزام غير تام رغم تفوقه درجات على الانتصار الناقص . أليست البنية الختامية لهذه الرواية - بعد ذلك كله - بنية مفتوحة مغلقة ؟

إن أروع الروايات ما كانت بنيتها الختامية مفتوحة أو مفتوحة مغلقة بالمفهوم الذي سبق توضيحه . وقد ينطبق على مثل هذه الروائع ما قيل عن الشعر في فترة ازدهار الرومانسية : «إن أعذب الألحان أشدها حزناً» .

ولابتداع مثل هذه الروايات المؤثرة والمتعة واللذيذة ينبغي للحوار النقدي تدمير صرح الثنائية بين البنية المفتوحة والبنية المغلقة، تلك الثنائية التي وقعت في حبائلها خالدة سعيد لما اكتفت بذكر البنية المفتوحة دون البنية المغلقة . أضف إلى ذلك وقوعها في الخطأ عندما سمت البنية المغلقة بـ «الرواية المفتوحة» وهو مصطلح يقصد به ميخائيل باختين تشكّل الرواية المتجدد باستمرار وقابليته لاحتضان باقي الأجناس الأدبية الأخرى . ولا ينبغي أن ننسى أن الرواية لا تصرح بما ينبغي أن يكون في مقدمتها أو وسطها أو خاتمها، كما أنها لا تقدم الحلول، وإنما تثير الشعور بتضافر كل بنياتها وبأسلوبها وتقنياتها .



## تركيب ثان.

لقد وقفنا في القسم الثاني على مفهوم الشخصية الروائية وعلى الكيفية التي تم بها تحليل النقاد للأعمال الروائية فتبين لنا بوضوح كاشف أنهم يدمجونها بمفهوم الشخص الواقعي دون أن يعتبروها عنصر تركيب في عمل روائي تخيلي. إنهم لا يتميزون في ذلك عن ميشال زرافا الذي لم يستفد من وجهة نظر روائي العشرينات الغربيين حول الشخصية الروائية. وهكذا، لم يدركوا جوهر المنهج البنيوي الذي يشع في إنجازات بروب وغريصاص وتودوروف وبارط وهامون الذين تعاملوا مع الشخصية باعتبارها عاملا أو فاعلا يؤدي وظيفة أو مشاركا أو ضميرا نحويا أو حرفا من حروف الوصل والربط أو كلمة تتكرر باستمرار في ارتباطها بسرد أو أقوال خاصة بها تتوزع في النص إلى حد التقاطع مع سرد وأقوال تتعلق بباقي الشخصيات. كما اعتبروها كلمة قد تحيل بشكل جد مباشر على المرجع الشيء الذي أثار إشكالية المرجع التي تم الحوار النقدي حولها استنادا إلى وجهة نظر لانسكي وأوستان. ونتيجة لتمسك النقاد العرب بمفهوم الشخص الذي يحيل على الشخص الواقعي، أي على المرجع، فقد حللوا الرواية تحليلا يعتمد على التأويل الذي يقودهم إلى تكرار ما تقوله الرواية نفسها، ذلك التأويل الذي يتأسس على حقول معرفية خارج الأدب مثل علم النفس وعلم الاجتماع والايديولوجيا والفلسفة، أضف إلى ذلك خلطهم بين منهجين متقاربين.

هكذا ينسى هؤلاء النقاد أو يتناسون أنهم إزاء إنجازات تتوسل المناهج البنيوية باعتبارها مناهج علمية وضعية تنطلق من البنية الأساسية اللاواعية التي تحكم كل البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائي. وقد تبدو هذه البنية في شكل بسيط أو معقد.

وبناء على مفهوم البنية البسيطة والبنية المعقدة، أضفنا بنيات جديدة يمكن الاعتماد عليها في تحليل النص الروائي رغم كونها تتأسس على الثنائيات.

كما وقفنا عند استعمالات بعض النقاد العرب لمنهج الثنائيات كما عرف عند كلود  
لفي - شتراوس في تحليلاتهم للرواية .

وعلاوة على ذلك ، وقفنا عند إشكالية البنية المفتوحة والبنية المغلقة التي أثارها  
الناقدة العربية خالدة سعيد أوبرزنا مفهومي هاتين البنيتين بجلاء . كما ضربنا مثلا  
لوحدة البنية المفتوحة - المغلقة ب رائعة إرنيست هيمنجواي .



## خاتمة

لقد تبين بجلاء في تحليل «التنظيرات» أن سمر روجي الفيصل يرغب في استخدام المناهج التقليدية (الانعكاسي والتفسيري والتأويلي والانطباعي) بحيث يبدو المنهج البنيوي كالنجم في حقل من النباتات والأشجار المختلفة.

وحيثما تتم مقارنة منهج خالدة سعيد بمنهج سمر روجي الفيصل، فإن الباحث سيجد أن منهج الناقدة يتخذ صورة مغايرة إلى حد ما. ذلك أن منهجها يجعل البنية معبرا إلى الدلالة رغبة في التحليل بناء على التأويل العالم. وعلى هذا النحو تقع في تكرار ما يقوله الراوي أو الشخصيات الروائية.

أما يمني، العيد، فإنها تتغيا التخلي عن الأدبية للتصدي للفنية أو عن الشكلائية البنيوية لصالح الشكلائية الإيديولوجية كما عرفت عند ميخائيل باختين أو من أجل البنيوية التكوينية كما عرفت عند غولدمان.

على أن هذا الخلط أو الجمع بين المناهج المتباينة لا ينسجم - وإن كان ممكنا، أي عندما تتاح فرصة الامساك بالخيط الرابط بينها - مع منهج نبيلة إبراهيم سالم التي تستهدف توظيف نظرية التواصل كما اشتهرت عند جاكوبسون والبنية الوظيفية كما ظهرت عند بروب والبنية العاملة كما تجلت عند غريصاص.

ويرغب موريس أبوناظر في السير في ذات المنهج في حين تريد سيزا أحمد قاسم استعمال المنهج البنيوي أو الشعرية على الشكل الذي انتهت به عند جنيت مستعينة بمنهج أوسبنسكي.

أما سعيد يقطين، فإنه يتطلع إلى أن يدرس البنية السردية دراسة بنيوية تنطلق من المظهر القولي (aspect verbal) أكثر من المظهر التركيبي (aspect syntaxique).

وإذا كان ذلك هو طموح سعيد يقطين ، فإن رغبة سمير المرزوقي وجميل شاكر تتجه نحو ممارسة المنهج البنيوي كما عرف عند بروب وغريماص وجنيت وبريمون لقولها «أما نظرية القصة *narratologie* (\*) وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب ، فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية . ويعني هذا أنها منهجية هيكلية *structurale* (\*) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي الدلالية *sémantique* والعلامية *sémiotique* وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغريماص Griemas وجينات Genette وبريمون Bremon مثلاً . (ص : 18) .

وإذا حاول الباحث استقرار وجهة نظر هؤلاء النقاد حول مفهوم البنية ، فإنه سيلاحظ أن رؤية سمير روجي الفيصل إلى البنية لا تختلف عن رؤيته لمفهوم المنهج البنيوي . إنها الرؤية التقليدية الموسومة بالثنائية . وتشبهها رؤية سيزا أحمد قاسم رغم التطور الحاصل فيها مادامت تنتصر لمقولة الجاحظ المشهورة بدل مقولته المغمورة التي تؤكد أن اللفظ مشاكل لمعناه . فلو اعتمدت مقولة الجرحاني الذي حول هذه الثنائية إلى وحدة دينامية لكانت رؤيتها إلى البنية رؤية بنيوية حقا .

وعلى العكس من ذلك ، تنظر نبيلة إبراهيم سالم إلى البنية نظرة جد متقدمة لا اعتبارها إياها موقفا ونسقا ديناميا . وهذا الموقف يكاد يكون هو موقف يمني العيد من البنية لأنها تنظر إليها نظرة جدلية ، وفي هذا المنحى يسير موريس أبوناظر لكونه ذا وعي قوي بتقاطع شكل المضمون بمضمون الشكل .

وإذا استقرأ الباحث مواقف النقاد البنيويين الغربيين من البنية ، فإنه سيلمس انسجاما في الرؤية رغم بعض الفروق القائمة في المنظورات . إن مفهوم البنية عند بروب هي علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الأجزاء بالكل . على أن من شروط وجود البنية عند كروثير هو أن تكون ذات شكل . لكن كلود ليفي - شتراوس يميز بين البنية والشكل والمادة . غير أن من ثمار الحوار النقدي الجاد الذي دار بين كلود ليفي - شتراوس وبروب وغريماص ، اعتبار محتوى البنية مظهرا ألسنيا يلتحم بمحتوى الشكل الدال كالمادة أيما التحام . هكذا تعتبر البنية عند غريماص هي العلاقة

(\*) بفضل نظرية السرد .

(\*) منهجية بنيوية .

القائمة بين سمتين (كلمتين) أو أكثر. ذلك أن السمات هي أجزاء الكلية، أي المقولة السيمية أو المحور الدلالي.

وإذا كان مفهوم البنية هذا مفهوما ديناميا يوحد بين الشكل والمضمون فإنه يوحد - نتيجة لذلك - بين المحكي والقصة، وبين الشخص والشخصية على المستوى المفهومي.

بيد أن النقاد العرب ما برحوا يتعاملون مع الشخصية الروائية كما يتعاملون مع الشخص الواقعي كما نراه على المستوى المرجعي. وبهذه الطريقة لا يتميزون في شيء عن ميشال زرقا. وإنهم ليعضون مثله على منهج التأويل بالنواجذ. فلهذا فهم يرفضون المبدأ الذي يقول إن تحليل البنية هو تحليل للدلالة الكامنة فيها. ذلك أن الدلالة تحصيل الحاصل طالما أنها محايثة لكل تركيب منطقي (جملة - عبارة - نص). «وسطني» صفة تعني قابل للفهم لكونه يلتزم بالميثاق اللغوي القائم بين المتكلم والسامع أو بين الكاتب والقارئ.

لنصرب مثلا لذلك على مستوى جملة رغم كونها لها علاقة بما قبلها وبما بعدها نقول شخصية روائية : «الكلمة تحمل خطورتها بنفسها»<sup>(1)</sup> يستحيل أن يوجد قارئ لا يفهم معنى هذه العبارة بما أنها مبنية وفق البنية التحتية للغة : «البناء يحمل صحرة بيده». وبعبارة أخرى، إنها تخضع للترتيب المنطقي المتواضع عليه قبل مجيء النحو. فلما جاء النحو لضرورة تعليمية سمي هذه الجملة بالجملة الاسمية. بمعنى أنها بتدريج بالاسم الذي يليه الفعل. ولما احتاج الفعل إلى فاعل، جعلوا هذا الأخير ضميرا مستترا يعود على المبتدأ. ويليه المفعول به المضاف والضمير المتصل البارز باعتباره مضافا إليه. ثم يأتي الجار والمجرور المتعلق بالفعل لكونه مضافا والضمير المتصل البارز مضافا إليه. والجملة الفعلية خبر المبتدأ. فلتحليل هذه الجملة تحليلا بنيويا أو استنادا إلى منهج الشعرية، تتبع الخطوات الآتية :

## 1 - على المستوى التركيبي (البنيوي) :

( ) - حنامينه «مأساة ديميتريو»، دار الآداب، بيروت، 1985، ص : 147.

يعتمد كل تركيب على العلائقية . لذا سنقف عند العلاقة التي تربط كل كلمة بأختها . إن اسم هذه الجملة أو المبتدأ (الكلمة) هو الفاعل ، أي من يفعل (يحمل) المفعول به (خطورة) الذي له علاقة بالضمير (ها) الذي يعني (الكلمة) . كما أن الفعل له علاقة بالفاعل (الكلمة) وبالجار والمجرور (بنفس) الذي له علاقة بالضمير (ها) العائد على الكلمة ذاتها . ويتعبّر موجزاً ، فللمبتدأ علاقة بخبره الذي يتألف من الجملة الفعلية (الفعل والفاعل والمفعول به والجار والمجرور المتعلقين بالفعل) هكذا تبدو العلاقة في هذه الجملة مركبة : فالمبتدأ له علاقة بالخبر وتربط عناصر الخبر هذا علائق مثل علاقة الفعل بفاعله ومفعوله وعلاقة المفعول بالضمير . يبرز وعلاقته اجار بالمجرور وعلاقتها بالفعل عينه وكذا علاقة المجرور بالضمير . وبكلمة أوجز : فللكلمة علاقة بالفعل والمفعول به وبالجار والمجرور ، وذلك لكون الضميرين البارزين يعودان على الكلمة ذاتها .

## 2 - على مستوى القصدية :

فالشخصية المستخدمة بمصد ماسم فهمه من العبارة ولا تفصد الفهم الممكن الذي ينتج مثلاً عن تغيير مواقع الكلمات على هذا النحو : «بنفسها خطورتها تحمل نكسة» . ويدلّح الفهم الأخير أن يكون مقصوداً في سياق آخر .

## 3 - على مستوى الأدبية أو الشعرية :

من المعلوم أن انكلمه على النحو الذي تسمع به أو تكتب لا تحمل سوى معناها الذي يتحدد - بنيوياً - بعلاقته بمعاني باقي الكلمات المجاورة لكلمته . لكن شخصيه المتكلمه تعبر تعبيراً توجد فيه اسنعة بعية تشخص الكلمة وكأنها ذات حية ومتحركة تحمل شيئاً ما وتكمل ملامح هذه الصورة الدينامية بإسناد الخطورة والنفس إلى الكلمة عن طريق الإضافة . هكذا تتحقق استعارتان مكنتان تعبر أولهما على الجسارة والجرأة والإقدام ، بينما تعبر الثانية عن الحياة والحيوية والحركة . وإن هذه الاستعارات هي الأدوات التعبيرية الجميلة التي تجعل من الجملة جملة أدبية تتميز بأديبتها عن التعبير العادي «البناء يحمل الصخرة بيده» . ذلك أن المتكلم لم يتدع حرف أو كلمة وإنما ابتدع تشكيلاً جديداً ومغاييراً للتشكيل المألوف . وهذا التشكيل المخالف هو الذي أكسبه أدبيته وتأثيره في نفس القارئ بابتعاث اللذة فيها . وبهذا التحليل تتجاوز الشعرية البنيوية دون أن تحدث قطيعة معها . ذلك أن الشعرية تنظر إلى التعبير من منظور أدبي ووظيفي دون أن تغفل العلائق .



على أن بعض النقاد العرب يمزجون بين التحليل من منظور البنية الوظيفية والتحليل من منظور البنية العائلية. وعلى هذه الشاكلة يتجاهلون كون الثانية احتزال للأولى. وفضلا عن ذلك، فهم لا يعتمدون على إضافات تودوروف وجنيت. كما يعودون إلى الثنائية أو الثلاثية في تقسيم الشخصيات التي يتناولونها مستقلة عن الفضاء والزمان ووجهة النظر.

لذا ارتأى الحوار النقدي - لما لاحظ خلطهم بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية - إيراد تقسيم فليب هامون للشخصيات الروائية كتمهيد لبلاغة النص أو نحوه الذي سيبلوره رولان بارت. ذلك أن هذا الناقد يعتبر الشخصية اسماً أو ضميراً نحويًا أو مشاركاً أو وكيلًا كما سبق لغريصاص أن اعتبره عاملاً (فاعلاً) لا بد له من وظيفة (فعل) في الجملة حسب ما تفرضه العلاقة البنيوية ذات / موضوع.

غير أن بعض النقاد يعود إلى تفسير منهج كلود ليفي - شتراوس المؤسس على استخلاص الثنائيات مثل نبيلة إبراهيم سالم وموريس أبو ناضر الذي مارس هذا المنهج في التحليل الروائي.

وعليه، فقد اقترح الحوار النقدي ثنائيات أخرى يمكن أن يتم تحليل الرواية في ضوءها. كما دار الحوار النقدي حول البنية المفتوحة والبنية المغلقة باعتبارها ثنائية يجب تحويلها إلى وحدة حركية من وجهة نظر التصور الدينامي.

وإذا كان الجزء الأول من البحث قد وقف عند التصور النظري للمنهج البنيوي ولفهوم البنية لدى كل ناقد، ووقف عند المحكي بوصفه قصة بحيث دار الحوار النقدي عن الشخصية، فإن الجزء الثاني منه قد وقف عند المحكي بوصفه خطاباً وعند مظاهر هذا المحكي وأنهاطه. هكذا سيدور الحوار النقدي فيه عن الزمن والفضاء والسرد.



## المراجع العربية

- سمير رويحي الفيصل (1979) «ملاحم في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.
- خالدة سعيد (1979) «حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث»، دار العودة، بيروت.
- موريس أبو ناضر (1979) «الألسنية والنقد الأدبي - في النظرية والممارسة»، دار النهار للنشر، بيروت.
- نبيلة إبراهيم سالم (1980) «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة» النادي الأدبي، الرياض.
- يمنى العيد (1983) «في معرفة النص»، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- سيزا أحمد قاسم (1984) «بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ» النهضة المصرية للكتاب.
- سعيد يقطين (1985) «القراءة والتجربة - حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء.
- سمير المرزوقي وجميل شاكر (1985) «مدخل إلى نظرية القصة» الدار التونسية.
- نبيلة إبراهيم سالم (1974) «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية» دار العودة، بيروت.
- روجي غارودي «البنوية فلسفة موت الإنسان» ترجمة جورج طرابيشي (1979)، دار الطليعة، بيروت.
- م. باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكري ويمنى العيد (1986) دار تيقال للنشر، البيضاء.
- عمر وبن بحر الجاحظ (1960) «البيان والتبيين» مكتبة الخانجي، مصر.
- عبد القاهر لجرجاني (1981) «دلائل الإعجاز» دار المعرفة، بيروت.
- (نجيب محفوظ (1972) «ثروة فوق النيل» دار القلم، لبنان، بيروت.
- غسان كنفاني (1983) «ماتبقى لكم» مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان بيروت.
- عز الدين إسماعيل (1968) «الأسس الجمالية في النقد العربي» دار النصر للطباعة القاهرة.

«نظرية المعنى في النقد العربي» دار القلم القاهرة .	مصطفى ناصف (1965)
«جدلية الخفاء والتجلي» دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان .	كمال أبو ديب (1979)
«مفهوم الحرية» المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .	عبد الله العروي (1984)
«مأساة ديميتريو» دار الآداب ، بيروت .	حنا مينة (1985)

Ernest Hemingway (1952)	«Le vieil homme et la mer» Gallimard.
Vladimir propp (1965)	«Morphologie du conte» Seuil, points, Paris.
J. Cohen (1966)	«Structure du langage poétique» Flammarion.
T. Todorov (1967)	«Littérature et signification» Larousse, Paris.
T. Todorov (1968)	«Poétique» Seuil - points - Paris
T. Todorov (1970)	«Introduction à la littérature Fantastique» Seuil, points, Paris
J.L. Austin (1970)	«Quand dire, c'est Faire» Seuil, Paris.
Michel Zeraffa (1971)	personne et personnage» Klincksiek, Paris
O. Ducrot / T. Todorov (1972)	«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» Seuil, points, Paris.
Claude lévi-strauss (1974)	«Anthropologie structurale», Plon.
Léonard Linsky (1974)	«Le problème de la référence» Seuil, Paris.
R. Barthes, n. Kayser, W.C. Booth, Ph. Haman (1977)	«Poétique du récit» Seuil, points, paris.
Olivier Reboul (1980)	«Langage et idéologie» P.U.F., Paris
Ernest Hemingway (1952)	«L'analyse structurale du récit» Communications 8,
Vladimir propp (1965)	«Le vieil homme et la mer» Gallimard.
J. Cohen (1966)	«Morphologie du conte» Seuil, points, Paris.
T. Todorov (1967)	«Structure du langage poétique» Flammarion.
T. Todorov (1968)	«Littérature et signification» Larousse, Paris.
T. Todorov (1970)	«Poétique» Seuil - points - Paris
J.L. Austin (1970)	«Introduction à la littérature Fantastique» Seuil, points, Paris
Michel Zeraffa (1971)	«Quand dire, c'est Faire» Seuil, Paris.
O. Ducrot / T. Todorov (1972)	personne et personnage» Klincksiek, Paris
Claude lévi-strauss (1974)	«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» Seuil, points, Paris.
Léonard Linsky (1974)	«Anthropologie structurale», Plon.
R. Barthes, n. Kayser, W.C. Booth, Ph. Haman (1977)	«Le problème de la référence» Seuil, Paris.
	«Poétique du récit» Seuil, points, paris.



Olivier Reboul (1980)	«Langage et idéologie» P.U.F., Paris
(1981)	«L'analyse structurale du récit» Communications 8, Seuil - points, Paris.
T. Todorov (1981)	«Mikhaïl Bakhtine -- le principe dialogique» Seuil, Paris.
Susan Rubin Suleïman (1983)	«Le roman à thèse» P.U.F, Paris.
Paul Robert (1983)	«Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française», Paris.
Philippe Hamon (1984)	«Texte et ideologie» P.U.F, Paris.
A.J. Greimas (1986)	«Sémantique structurale» P.U.F, Paris



## فهرس

7	تقديم : الإشكالية ومنهج الطرح .....
19	القسم الأول : .....
21	الفصل الأول : التنظيرات «واقع وآفاق»، في الأعمال النقدية الآتية : ...

- 1 - «ملاحح في الرواية السورية» لسمر روي الفصيل
- 2 - «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
- 3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.
- 4 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.
- 5 - «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبوناظر.
- 6 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
- 7 - «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
- 8 - «مدخل إلى نظرية القصة» لسمير المرزوقي وجميل شاكر.

51	الفصل الثاني : من ثنائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية في الأعمال النقدية الآتية : .....
----	--

- 1 - «ملاحح في الرواية السورية» لسمر روي الفصيل
- 2 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.
- 3 - «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
- 4 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.
- 5 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
- 6 - «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبوناظر.
- 7 - «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.

67	القسم الثاني : المحكي بوصفه قصة .....
----	---------------------------------------

69	الفصل الأول : الشخصيات - مفهوم الشخص والشخصية الروائية في الأعمال النقدية الآتية : .....
----	---

- 1 - «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
- 2 - «ملاحح في الرواية السورية» لسمر روي الفصيل.

- 3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.
- 4 - «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
- 5 - «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.

الفصل الثاني : منطق الأفعال - الشخصيات باعتبارها فواعل من وجهة نظر نحوية  
في الأعمال النقدية الآتية : ..... 87

- 1 - «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
- 2 - «الأسنية والنقد الأدبي» لموريس أبوناظر.
- 3 - «في معرفة النص» ليمنى العيد.

الفصل الثالث : سيميائية فليب هامون حول الشخصية الروائية ..... 109

الفصل الرابع : بنيات جديدة ..... 117

الفصل الخامس : منهج الثنائيات كما عرف عند كلود ليفي - شتراوس وتطبيقاته  
في عمليين نقديين هما : ..... 121

- 1 - «ملاح في الرواية السورية» لسمر روجي الفيصل.
- 2 - «الأسنية والنقد الأدبي» لموريس أبوناظر.

الفصل السادس : ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة في : «حركية الإبداع»  
لخالدة سعيد ..... 125

خاتمة : ..... 131

المراجع العربية والفرنسية : ..... 137





تم الطبع بمطابع

افريقيا الشرق

159 مكرر شارع يعقوب المنصور الماتف ، 25.98.13 - 25.95.04 - الحار البيضاء.





يعيد هذا البحث النظر في النقد العربي من خلال بعض نماذجه التحليلية. لذا وقع اختيار الكاتب على بعض الكتابات النقدية التي مارس أصحابها النقد على الرواية مثل خالدة سعيد ويمنى العيد ونبيلة إبراهيم سالم وسيزا أحمد قاسم ، وكذا سمر روجي الفيصل وموريس أبو ناضر وسعيد يقطين ، فضلا عن كتابة اشترك في إنجازها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر.

وتتجلى الإشكالية التي يطرحها الكاتب للبحث في الأسئلة الآتية :

- ما طبيعة العلاقة القائمة بين النقد البنيوي والنص الروائي في هذه النماذج

التحليلية ؟

- إلى أي حد استشعرت هذه النماذج التحولات الجذرية التي حققها المنهج

البنيوي منذ الجمالية إلى الشعرية البنيوية مروراً بالشكلية الأوربية والشكلانية الروسية ؟

- هل التزمت النماذج بالمنهج البنيوي كما وعدتنا بذلك أم عادت إلى المناهج

التي ثار عليها المنهج البنيوي نفسه ؟ ألا تكون هذه العودة هي العامل في ابتعادها عن ممارسة الشعرية البنيوية ؟

ولإجابة على هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة الكثيرة التي تتخلل البحث ،

يدرس الجزء الأول منه المنهج البنيوي في الصورة التي يبدو عليها في "النظرية"

وفي جزء من الممارسة يتناول مجموعة من المفاهيم والبنى والمكونات الروائية مثل

مفهوم البنية عينه والشخص الواقعي والشخصية الروائية ووظيفتها ، وكذا البنيات

اللغوية الجديدة القديمة والبنية الروائية المغلقة والمفتوحة ، وذلك في انتظار استكمال

الحوار النقدي حول ما تبقى من الممارسة النقدية في الجزء الثاني من البحث.

أفريقيا الشرق

159 مكر، شارع يعقوب المنصور  
الدار البيضاء

25.95.04  
25.98.13